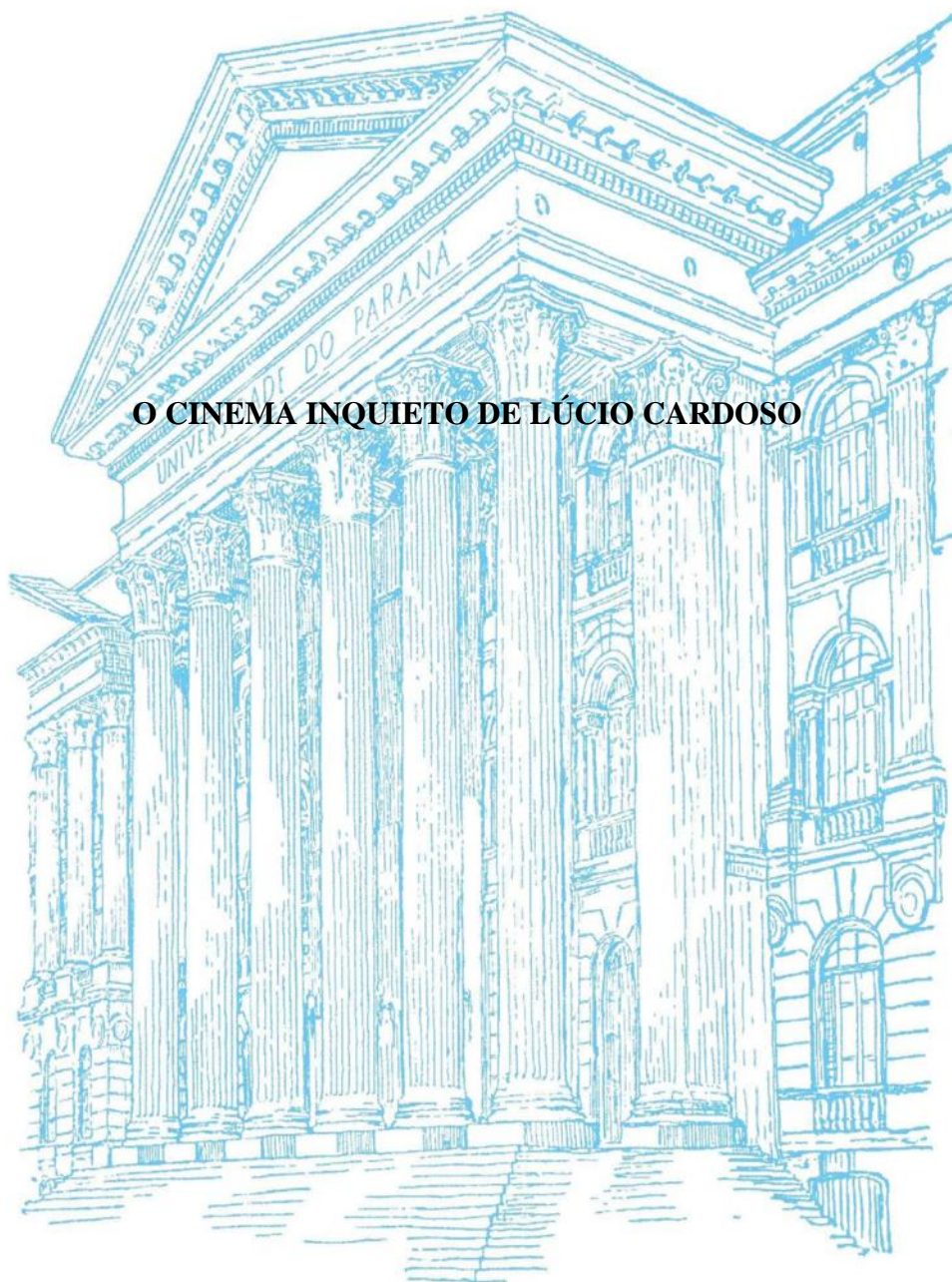


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ÉRICA IGNÁCIO DA COSTA

O CINEMA INQUIETO DE LÚCIO CARDOSO



CURITIBA

2016

ÉRICA IGNÁCIO DA COSTA

O CINEMA INQUIETO DE LÚCIO CARDOSO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2016



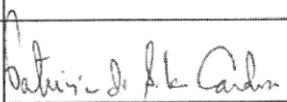
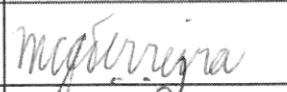

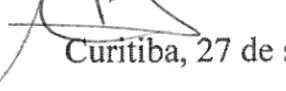
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

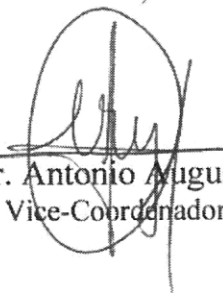
Defesa de dissertação de mestrado de **ERICA IGNACIO DA COSTA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Patrícia da Silva Cardoso, Maria da Conceição Coelho Ferreira, Salete Paulina Machado Sirino e João Carlos Vitorino Pereira arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação **“O CINEMA INQUIETO DE LUCIO CARDOSO”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr ^a Patrícia da Silva Cardoso (Presidente)		Aprovada
Dr ^a Maria da Conceição Coelho Ferreira		Aprovada
Dr ^a Salete Paulina Machado Sirino		APROVADA
Dr. João Carlos Vitorino Pereira		Aprovada

Curitiba, 27 de setembro de 2016.


Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

Agradecimentos

À orientadora Patrícia da Silva Cardoso, por todo o conjunto de orientação, paciência, acolhimento e conversas; aos professores participantes das bancas de qualificação e de defesa, João Carlos Vitorino Pereira, Salete Paulina Machado Sirino, Maria da Conceição Coelho Ferreira e Luís Gonçales Bueno de Camargo; ao cineasta que me cedeu tantas informações fundamentais sobre a incursão de Lúcio Cardoso pela arte cinematográfica, Luiz Carlos Lacerda (o Bigode); ao sobrinho-neto do autor que permitiu a pesquisa e a reprodução de documentos originais do acervo de Lúcio Cardoso, Rafael Cardoso; à professora Marília Rothier Cardoso, que me cedeu por e-mail artigos ainda inéditos; aos órgãos financiadores desta pesquisa, CNPq, CAPES, Région Rhône-Alpes e Instituto Camões (Lisboa); às universidades que me acolheram no percurso deste Mestrado, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Université Lumière Lyon 2 e Universidade Nova de Lisboa; ao local fundamental para a realização desta pesquisa, onde se encontra o acervo completo do autor Lúcio Cardoso, a Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro); às cidades que também fazem parte do processo de escrita, pelas quais nunca passamos imunes, pois sempre nos deixam marcas e pessoas, Curitiba, Rio de Janeiro, Lyon e Lisboa; aos amigos e familiares, sempre tão presentes, apoiadores e queridos.

É preciso estar atento e forte!
O cinema do terceiro mundo é perigoso, divino e maravilhoso...
(Glauber Rocha)

Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão:
É preciso estar atento e forte.
(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Resumo

O escritor brasileiro Lúcio Cardoso (1912/Curvelo-MG – 1968/Rio de Janeiro-RJ) foi multifacetado em sua criação artística: escreveu romances, novelas, contos, crônicas, poesias, diários, peças de teatro, roteiros, argumentos para cinema e ainda foi tradutor e pintor. Este trabalho é um debruçar sobre sua criação para cinema, ainda pouco estudada no meio acadêmico dentro do conjunto de sua obra. O autor escreveu e tentou dirigir o longa-metragem *A mulher de longe* em 1949, filme que ficou inacabado. Ainda, foi Lúcio Cardoso quem escreveu o argumento para *Porto das Caixas* (1961), um dos filmes pioneiros do movimento do Cinema Novo brasileiro. A relação de proximidade com cineastas como Mário Peixoto e Paulo César Saraceni e a tentativa bastante original de incursão pela arte cinematográfica marcam a relevância de Lúcio Cardoso na história do cinema brasileiro. É no seu *Diário* que estão depositadas as pretensões sobre a realização do filme *A mulher de longe* e também a postura do escritor, bastante inquieta, em relação à produção artística como um todo. Sua inquietação se reflete nas escolhas dos temas e ambientações de suas obras: cenários sombrios, um mundo no embate entre a ausência e a presença de Deus, em que personagens postos à margem da sociedade – principalmente mulheres – entram em conflito com o universo conservador imposto. Sua obra encontra-se arquivada na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e lá foi realizada uma pesquisa em busca dos roteiros que Lúcio Cardoso escreveu para cinema, mas que nunca foram publicados. Também, após sua morte, algumas de suas obras literárias tiveram adaptações para o cinema, tendo como resultado filmes muito peculiares que são analisados neste trabalho.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso, cinema brasileiro, roteiro, *A mulher de longe*, *Diário*.

Resumé

L'écrivain brésilien Lúcio Cardoso (né en 1912 à Curvelo-MG et mort en 1968 à Rio de Janeiro-RJ) fut un artiste à plusieurs facettes : il a écrit des romans, feuilletons, contes, chroniques, poésies, journaux, pièces de théâtre, scénarios, et a réalisé des traductions ainsi que des peintures. Ce travail se penche sur ses créations spécifiques pour le cinéma, jusqu'alors très peu étudiées dans le milieu universitaire. L'auteur a notamment écrit et essayé de réaliser le long-métrage inachevé *A mulher de longe* (1949) et a écrit l'argument pour le film *Porto das Caixas* (1961), l'une des œuvres pionnières du mouvement brésilien *Cinéma Nouveau*. Il entretenait des rapports de proximité avec d'autres réalisateurs de renommée, à savoir Mário Peixoto et Paulo César Saraceni, et son essai assez original d'incursion dans l'art cinématographique a marqué durablement son importance dans l'histoire du cinéma brésilien. C'est dans son *Diário* qu'il a dévoilé ses intentions par rapport à la réalisation du film *A mulher de longe*, aussi bien que son caractère et ses méfiances envers le milieu artistique. Son inquiétude est nettement visible au travers de ses choix thématiques et de l'atmosphère de ses œuvres : le monde décrit par l'auteur est marqué par la dialectique entre la présence et l'absence de Dieu, les décors sont sombres et ses personnages à l'écart de la société – surtout les personnages féminins – qui sont toujours en conflit avec l'univers conservateur régnant. Son œuvre est désormais archivée dans la « Casa de Rui Barbosa » à Rio de Janeiro. Plusieurs recherches ont été menées à fin de répertorier les scénarios que Lúcio Cardoso a conçu pour le cinéma, et qui n'ont jamais été publiés. Après son décès, quelques unes de ses œuvres littéraires ont été adaptées pour le cinéma, ayant comme résultat des films très particuliers qui sont analysés dans cette étude.

Mots clés : Lúcio Cardoso, cinéma brésilien, scénario, *A mulher de longe*, *Diário*.

Lista de imagens

Figura 1 - <i>Frames</i> de filmes do expressionismo alemão	33
Figura 2 - Lúcio Cardoso e Maria Fernanda nas gravações de <i>A mulher de longe</i>	40
Figura 3 - Paulo César Saraceni na direção de <i>Porto das Caixas</i> (1961)	51
Figura 4 - <i>Frames</i> do filme <i>Limite</i> (1931)	56
Figura 5 - <i>Frame</i> do filme <i>Canto do mar</i> (1952)	59
Figura 6 - <i>Frame</i> do filme <i>Arraial do Cabo</i> (1959)	60
Figura 7 - <i>Frame</i> do filme <i>Deus e o diabo na Terra do Sol</i> (1964)	62
Figura 8 - Fotografia <i>still</i> do filme original <i>A mulher de longe</i> (1949)	77
Figura 9 - Capa do filme <i>Almas adversas</i> (1948)	91
Figura 10 - <i>Frames</i> do filme <i>Almas adversas</i>	92
Figura 11 - <i>Frame</i> do filme <i>Elektra</i> (1962)	99
Figura 12 - <i>Frames</i> dos filmes <i>Édipo rei</i> (1967) e <i>A mulher de longe</i>	100
Figura 13 - <i>Frames</i> do filme original <i>A mulher de longe</i>	101
Figura 14 - <i>Frames</i> do filme original <i>A mulher de longe</i>	103
Figura 15 - Xilogravuras de Oswaldo Goeldi <i>Homem de chapéu</i> (1960) e <i>Silêncio</i> (1957)	106
Figura 16 – <i>Frames</i> do filme <i>Porto das Caixas</i>	107
Figura 17 - <i>Frames</i> do filme <i>Porto das Caixas</i>	109
Figura 18 - <i>Frames</i> do filme <i>Porto das Caixas</i>	109
Figura 19 - <i>Frame</i> do filme <i>A casa assassinada</i> e pintura de Jean-Baptiste Debret	112
Figura 20 – <i>Frames</i> do filme <i>A casa assassinada</i> (1971)	113
Figura 21 – <i>Frames</i> do filme <i>A casa assassinada</i>	115
Figura 22 - <i>Frames</i> do filme <i>Mãos vazias</i> (1971)	119
Figura 23 - <i>Frames</i> do filme <i>Mãos vazias</i>	120
Figura 24 - Cartaz do filme <i>Mãos vazias</i>	121
Figura 25 - <i>Frames</i> dos filmes <i>O viajante</i> e <i>Une femme douce</i> (1969)	123
Figura 26 – <i>Frames</i> do filme <i>O viajante</i> (1999)	126

Sumário

Introdução: A relação de Lúcio Cardoso com múltiplas artes	10
1. A CRÍTICA, OS TEMAS E O CINEMA	19
1.1 Sobre a recepção crítica	26
1.2 Temática na literatura e no cinema: o mundo sombrio	31
1.3 A tentativa de fazer cinema: os diários de filmagens	38
1.4 O contexto do Cinema Novo	42
1.5 A relação de Lúcio Cardoso com o cineasta Paulo César Saraceni	49
1.6 A lírica sobre a solidão: fez-se mar	52
2. OS ROTEIROS DE LÚCIO CARDOSO	64
2.1 <i>A mulher de longe</i>	65
2.2 Corrosivo álbum de família: <i>Crônica da casa assassinada</i> e <i>A mulher de longe</i> ...	78
2.3 <i>Almas adversas</i>	90
2.4 <i>Porto das Caixas</i>	94
3. A OBRA DE LÚCIO CARDOSO PARA AS TELAS - ENSAIOS	96
3.1 O mito trágico em <i>A mulher de longe</i>	98
3.2 O exercício do partir em <i>Porto das Caixas</i>	104
3.3 A imagem dos enfeitados em <i>A casa assassinada</i>	110
3.4 A transgressão redentora em <i>Mãos vazias</i>	116
3.5 Um voo vermelho de renascimento em <i>O viajante</i>	122
3.6 Conclusão	127
Referências	131

Introdução: A relação de Lúcio Cardoso com múltiplas artes

Como cheguei ao objeto desta dissertação faz parte de um processo decorrente de minha formação. Meu ainda breve percurso acadêmico se deu em duas graduações, Letras e Cinema. Ainda na graduação de Letras fiz Iniciação Científica sobre as relações entre a obra de Guimarães Rosa e de outros autores menos canônicos do que ele da década de 30. Um dos autores estudados foi Lúcio Cardoso (1912-1968), e a partir daí tive contato com a grande produção deste autor. A decisão de estudar Lúcio Cardoso durante o trabalho do mestrado se deu pois ele é certamente um autor fascinante: o autor foi capaz de estender a vida para múltiplas artes – romances, novelas, poesias, contos, crônicas, diários, peças teatrais, traduções e roteiros para cinema. Por último, a pintura – após um derrame sofrido em 1962, que paralisou todo o lado direito de seu corpo e o deixou afásico, Lúcio Cardoso passou a se expressar através da pintura; ele, que era destro, começou a pintar utilizando a mão esquerda.

Atualmente, o acervo da obra de Lúcio Cardoso se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)¹, no Rio de Janeiro, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) - “Arquivos pessoais de escritores > Arquivo Lúcio Cardoso”. Grande parte de sua extensa obra já foi publicada e estudada, principalmente seus romances e novelas, e sua obra principal, a *Crônica da casa assassinada* (1959), figura entre suas obras mais estudadas. Em 2006 foi lançado pela Editora UFPR o livro *Teatro Reunido*, importante trabalho de compilação das peças teatrais de Lúcio Cardoso. Segundo o professor de Teoria Literária da Unicamp, Antonio Arnoni Prado, no posfácio deste livro, o teatro está integrado em questões de temática à obra romanesca de Lúcio Cardoso, em aspectos como a tensão da linguagem e as situações de extremismo nas indagações sobre a natureza humana. O pesquisador Ésio Macedo Ribeiro reuniu em 2011 a *Poesia Completa* de Lúcio Cardoso, pesquisando os poemas em livros, manuscritos e periódicos para reunir desde poemas já publicados até textos póstumos do autor. Ele verifica que na poesia do autor é possível encontrar elementos que percorrem também sua prosa, como o mundo sombrio, os signos da noite e a morte. Em 2012, o mesmo pesquisador lança a compilação dos *Diários*, reunindo o conteúdo do primeiro volume do *Diário* de Lúcio Cardoso, publicado em 1960, com o do *Diário completo*, lançado

¹ Será utilizada a sigla FCRB quando se fizer referência à Fundação Casa de Rui Barbosa.

pela editora José Olympio em 1970², acrescentando também anotações inéditas que permaneciam desconhecidas entre os originais do autor no acervo da FCRB. Em 2013, Valéria Fernandes Lamego dedica-se em sua tese de doutorado intitulada *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)* a resgatar cerca de 400 crônicas e contos inéditos do autor, publicados entre 1952 e 1957 na imprensa, principalmente no jornal *A Noite*. Segundo esta pesquisa, dentre os temas mais recorrentes desta fase de produção do autor estão o crime e a morte. O interesse de Lúcio Cardoso pelo "submundo do crime" é analisado na tese de Valéria Lamego (2013), na qual ela investiga os diversos contos que Lúcio Cardoso escreveu sob encomenda do jornal *A Noite* para a coluna *O crime do dia* e posteriormente para a *Novelinha do dia-a-dia*. Lúcio Cardoso escrevia contos e crônicas muitas vezes inspirado em crimes reais para criar suas histórias. Então, durante as décadas de 40 e 50 manteve colaboração ativa na imprensa, também sua fonte de renda do período. Em 2012, Valéria Lamego lança *Contos da ilha e do continente*, reunião de 27 contos do autor lançados pela primeira vez em livro. Os lançamentos de *Poesia completa*, *Diários* e *Contos da ilha e do continente* não por acaso foram próximos a 2012, pois fizeram parte das comemorações do centenário de Lúcio Cardoso (1912 - 2012).

Olhando para a obra completa de Lúcio Cardoso, faltava uma parte fundamental para completar este ciclo de estudos e publicações sobre o autor: *o cinema*. Na contracapa do livro *Teatro Reunido*, Antonio Arnoni Prado comenta que:

Apesar desse interesse permanente pelo texto dramático, que o levou até a algumas experiências com o cinema, como roteirista e diretor de um filme inacabado, A mulher de longe, essa tem permanecido a mais desconhecida face de sua obra, há décadas mantida fora dos palcos e dos livros. (PRADO 2006: s/p)

De fato, Lúcio Cardoso escreveu argumentos e roteiros para cinema que nunca foram publicados, que continuam no acervo pessoal do autor na FCRB e que foram por mim pesquisados e fotografados para a escrita deste trabalho, em março de 2015. Fazer uma pesquisa de acervo como a que eu fiz é olhar para uma infinidade de documentos originais, muitas vezes sem data, outras tantas vezes quase ilegíveis, e tentar fazer um

² Como existem três edições publicadas dos diários de Lúcio Cardoso, daqui para frente as menções aos diários dirão respeito a duas edições: *Diário Completo* de 1970, da Editora José Olympio, e *Diários* de 2012, da Editora Civilização Brasileira. Nas citações a referência será feita como "*Diário*", seguida do ano da edição e respectiva paginação.

minucioso trabalho de investigação e de recuperação, juntando correspondências, textos originais e entrevistas que por fim formam um quebra-cabeça, um estudo de campo, de caráter investigativo, necessário ao desenvolvimento da escrita do trabalho. Portanto, o que se pretende com esta dissertação é justamente a recuperação destes textos para cinema³, mostrar ao leitor a existência destes textos e fazer uma análise das temáticas que estes textos apresentam. Um documento fundamental para entender a ligação de Lúcio Cardoso com o cinema é seu roteiro de 1949, intitulado *A mulher de longe*. Em sua tentativa de incursão cinematográfica, Lúcio Cardoso não só escreveu o roteiro do filme como também tentou dirigi-lo. O filme ficou inacabado, mas esta experiência colocou Lúcio Cardoso em contato com figuras fundamentais da história do cinema brasileiro como Ruy Santos, Iginio Bonfilioli, Leo Marten, João Tinoco de Freitas e Paulo César Saraceni, este último figura fundamental e inaugural do movimento do Cinema Novo brasileiro. Assim, será importante também para este trabalho compreender o cenário em que surgiu o movimento do Cinema Novo no Brasil, bem como a relação próxima e de bastante influência entre Lúcio Cardoso e o cineasta Paulo César Saraceni.

É justamente de um período de certa “pausa editorial” nas publicações de romances e novelas do autor, entre 1946 e 1954, a produção mais significativa de Lúcio Cardoso para teatro e cinema, pois, principalmente durante os anos 50, Lúcio Cardoso se dedicou ativamente a outras áreas para além de seus romances e novelas. Escreveu na imprensa, onde eram publicados contos e crônicas semanais, também aplicou-se na escrita de suas peças de teatro, do *Diário*, e é deste período também a busca principal desta dissertação, seu cinema. Portanto, Lúcio Cardoso nunca ficou sem produzir, inclusive, era um artista bastante inquieto e sua busca pela arte se mostrava incessante, continuando mesmo após seu fatídico derrame.

Quando Lúcio Cardoso sofreu um segundo derrame fatal, em setembro de 1968, Carlos Drummond de Andrade dedicou-lhe um poema no jornal *Correio da Manhã*:

A Lúcio Cardoso, na Casa de Saúde

³ Utilizo aqui a expressão “textos para cinema” pois Lúcio Cardoso deixou escritos que gostaria de utilizar para realizar filmes, mas destes textos apenas um possui o formato de roteiro cinematográfico, *A mulher de longe* (1949). Os demais textos são escritos, ideias, como sinopses ou argumentos, mas não possuem realmente o formato de um roteiro cinematográfico, e, a meu ver, são tentativas anteriores do autor tentar se expressar em cinema, até que chega ao derradeiro roteiro de *A mulher de longe*, roteiro bastante completo e detalhado. Estes textos serão mostrados no capítulo 2. Também falo em sua “tentativa de produção em cinema”, pois, por fim, o autor nunca obteve êxito em dirigir seu próprio filme até o fim. Veremos esta relação no capítulo 1, principalmente através de seus diários de filmagem.

Entre visitas que perguntam,
 no corredor, por tua vida
 de artista recolhido à noite
 sensorial, entre os amigos
 que se inclinam preocupados
 sobre a cisterna, e não distinguem
 teu reflexo brilhar no fundo,
 entre os mais próximos e diletos
 – eu não estou, porém de longe
 mais perto me sinto e decifro
 melhor teu perfil na sombra,
 e o perfil não só; tudo mais
 que deu sentido a teu chamado
 à rua dos homens: palavras
 tramadas em papel, soando
 em palco, problemas falantes,
 movediços em preto-e-branco,
 projeção em tela ou parede,
 em cor quase som, mensagens
 da mais subterrânea estação,
 retratos espectrais do ser
 para além da radiografia,
 e um hálito de amor pedindo
 espaços claros, praias de ouro
 que se vão modelando em sonho
 acordado, escrito, pintado.
 Respiras, falas, comunicas-te
 à revelia do corpo enfermo,
 em tudo que é sinal; contemplo
 tua vida primeira e plena
 a circular, transfigurada,
 ó criador, entre vazios
 sótãos da casa abandonada.

(ANDRADE, *apud* CARDOSO 1970: 11)

Temos que enxergar Lúcio Cardoso como um artista multifacetado, como nos diz Drummond, o artista que escreveu, pintou, deu sentido aos problemas mais profundos dos seres humanos, nos deixou como legado a *Crônica da casa assassinada*,

tida pela crítica como uma obra-prima, que continuou a criar – pintando –, mesmo com a paralisia que o primeiro derrame deixou ao seu corpo. Lúcio Cardoso foi um artista que viveu intensamente sua criação e buscou a criação artística, com muito fôlego, até o fim, e é neste sentido que o chamo de um artista *inquieto* e sua arte como *inquieta*, assim como inquieto foi o cinema que ele tentou produzir e que dá título a este trabalho: ele via a expressão artística como ponto central para uma formação humana densa, possuía uma necessidade de criação contínua, a arte e a escrita eram para ele inevitáveis e indispensáveis. O constante embate de Lúcio Cardoso com os extremos, o fascínio pela imagem, pelos ambientes sombrios, são aspectos que o atraíram ao cinema, à literatura, e à pintura, nesta multiplicidade de incursões estéticas. Em todas elas a intensidade dramática e o cuidado na construção de ambientes e atmosferas são características marcadamente presentes. Sobre o prazer da escrita, ele deixa registrado em seu *Diário*:

Sim, esse gosto de confiança que tanto nos persegue, e que em muitos escritores é como a própria suma de suas inspirações e pensamentos. E finalmente, quem sabe, apenas esse prazer de rabiscar, que é de todos nós, e nos faz comprar cadernos inúteis e apontar lápis que nunca usaremos. (...) escrevo apenas porque o sol é bom e porque me sinto desamparado nesta enorme manhã de pureza e euforia. (CARDOSO 1970: 6)

Veremos que em muitos momentos de seu *Diário* é possível captar uma busca pelo silêncio, pelo mundo morto, cenário de vertigem tão utilizado em sua literatura. Curioso é que este mesmo cenário pode ser percebido em sua tentativa de incursão cinematográfica. E como isto se dá? Como veremos, um tema recorrente encontrado tanto em sua literatura quanto em seu percurso pelo cinema é a criação de paisagens insólitas, de cenários devastadores, caráter transmitido também a seus personagens. Atentaremos também para como Lúcio Cardoso, em seus textos para cinema, é capaz de figurar o ser instável, e, sobretudo, a imagem da mulher. Persiste um grande mistério nas passagens sobre a criação artística em seu *Diário*; a crença em suas verdades básicas jm“Deus, o sofrimento e a morte” (CARDOSO 1970: 64) apresenta-se como tema recorrente também em sua incursão pelo cinema, principalmente na forma como ele cria os cenários e os personagens. Os textos do *Diário* não tratam apenas da vida cotidiana do autor, mas mostram sua leitura sobre o mundo, sobre a literatura e as artes, passando pela religião, pela ciência e pela dor existencial, principalmente decorrentes da profissão

de escritor. Lúcio Cardoso via beleza no ato de escrita, ao mesmo tempo em que isto podia ser para ele um peso. De todo modo, percebemos em seu *Diário* uma enorme pulsão para a criação artística, uma necessidade de expressão. Sobre as incursões do autor na literatura e no cinema, ele acreditou que podia-se fazer muito nas duas áreas. Tomando suas próprias palavras: “É verdade, escreve-se com a câmera, constrói-se um filme como se faz um romance...” (CARDOSO 1970: 16). Lúcio Cardoso afirma que a arte de escrever pode ser algo trágico e ao mesmo tempo belo, mas que o ato da escrita lhe traz um grande alívio que é o espírito criador:

Estou certo de que amo a beleza (“Ah! se pudésseis suportar de minha parte...”) e agora confessarei um absurdo: às vezes sinto um elemento estético, uma beleza que me satisfaz nestes problemas torturantes que surgem em mim e em tantos outros. (...) Confessarei também agora porque me vêm à mente todas essas questões: pelo fato de estar escrevendo, de estar fixando em papel meus pensamentos. Sempre olhei tal coisa com desconfiança desde que, pela primeira vez, julguei que eu também pudesse escrever. Agora que de fato começo, sinto certo pudor. Entretanto, ah!, que alívio, que purgação... (CARDOSO 2012: 45)

No *Diário* o autor deposita muito suas expectativas sobre a criação artística e também sobre o cinema, e também apresenta os aspectos que tanto o envolveram em sua escrita de um modo geral, como a busca por Deus, o mundo figurado como sombrio, personagens que apreendem o mundo de maneira um tanto expressionista e sua luta contra certos fantasmas da infância, como a recusa à sua terra natal, Minas Gerais. Ainda sobre a importância dos diários para este trabalho, antes do acesso direto aos roteiros o *Diário* foi minha primeira fonte de pesquisa no tocante à experiência do autor na tentativa de criação cinematográfica. Desta forma, tomei conhecimento que Lúcio Cardoso tentou fazer cinema antes no *Diário* do que nos próprios textos originais que ele fez para cinema, visto que sua caminhada pelo cinema foi assunto de muitas páginas do *Diário*. Lúcio Cardoso utiliza a escrita no *Diário* como meio para exprimir seus anseios, demonstra grande interesse pela arte do cinema – surgem referências e sua admiração por Eisenstein, Fritz Lang, Murnau e Pudovkin, e à forma do cinema como um todo. No *Diário* também encontramos um “diário de filmagens” do filme *A mulher de longe*⁴; lá o autor deposita as frustrações e aflições de se envolver em uma empreitada cinematográfica, na qual assume fracassar. Então, o *Diário* é fundamental para esta pesquisa pois nos fornece testemunhos importantes sobre as impressões do

⁴ Foi no mesmo ano das gravações do filme *A mulher de longe* que Lúcio Cardoso começou a escrever o *Diário*, em 1949, mas este só foi publicado pela primeira vez em 1960.

autor acerca da arte cinematográfica e dos significados que a ele representam.

Creio que seus escritos para o cinema merecem a recuperação que aqui me proponho a realizar, não só pela tentativa de completar um ciclo de estudos sobre a obra multifacetada do autor, mas também porque Lúcio Cardoso produziu ao lado de grandes cineastas do cinema brasileiro. Inspirou com sua obra algumas importantes adaptações cinematográficas, que estão fixadas na história do cinema brasileiro, e *Porto das Caixas* (1961), que tem argumento assinado por ele, foi um dos primeiros filmes realizados no período do Cinema Novo. Veremos que Lúcio Cardoso via os fazeres artísticos da literatura e do cinema como únicos, mas vivia envolto em todos ao mesmo tempo, e, por vezes, esta reconstrução de sua biografia artística pode inclusive parecer um pouco confusa, pois tudo ocorre ao mesmo tempo e tudo se influencia, vida e obra, escrita e imagem, vontades e realizações.

Ao tratar sobre o cinema de Lúcio Cardoso não pretendo excluir a parte literária da produção do autor, apesar de meu foco principal ser mostrar ao leitor a tentativa de sua incursão cinematográfica. Assim, surgirão no texto algumas comparações com seus textos literários, como por exemplo, na abordagem da recorrência de certos temas e cenários em diversas de suas produções, seja nos roteiros, no *Diário* ou em sua obra literária. Também, pensemos no escritor como um ser solitário, enquanto um cineasta trabalha envolto por uma grande equipe, desde a produção até a pós-produção⁵, e Lúcio Cardoso em suas confissões no *Diário* demonstra não estar preparado para tal empreitada, e vê aí um grande fracasso como artista. Em seu percurso como escritor começou se aproximando do regionalismo com *Maleita* (1934), e depois rompeu com o movimento, inclusive se envolvendo em polêmicas e brigas com José Lins do Rego, como bem aponta Cássia dos Santos em sua tese *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso* (2001). Em meio a uma gama de diferentes expressões artísticas, foi autor de extensa obra, capaz de jogar com maestria entre a especulação de atmosferas obscuras e

⁵ Apenas para efeito de esclarecimento, uma produção cinematográfica necessita de uma divisão de tarefas/funções, cada uma delas responsável por uma determinada área de atuação na produção do filme. As funções de necessidade primordial são: Roteiro / Produção / Direção / Fotografia / Arte / Som / Montagem / Finalização ou Pós-produção. Com exceção do montador que, dependendo da produção, pode trabalhar sozinho, todas as demais funções pressupõem equipes, cujo número de integrantes também é variável de acordo com a necessidade da produção. Mas, em linhas gerais, cada equipe funciona com uma média de 3 integrantes, sendo um diretor e dois assistentes. Claro que estes elementos também dependem e variam de acordo com o fator real que é o orçamento/montante disponível para cada produção.

os sentimentos de culpas sombrias, muitas vezes inspirados pela moral cristã, que invadem as profundezas de seu discurso.

O autor foi de fato uma figura bastante peculiar, polemista, católico, não pertencendo a um universo artístico simplista. Envolto em tanta peculiaridade enquanto escritor e também em sua vida particular, creio ser importante destacar um aspecto que salta aos olhos ao se estudar a obra deste autor: a figura de Lúcio Cardoso é incluída com muita frequência na análise de sua obra – sua *persona* é muitas vezes transposta para as análises. É inclusive bastante difícil encontrar na análise crítica da obra do autor um desvincilhamento total entre sua vida e obra, talvez justamente por ter sido um autor tão completo e complexo, circulando por múltiplas artes, talvez por sua vida pessoal tão peculiar, ou talvez por possuir seus diários publicados e dentre os mais conhecidos da literatura brasileira. Alguns trabalhos acadêmicos inclusive versam sobre isto, sobre a relação de sua obra com sua vida pessoal, como *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988), de Mario Carelli, *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e a escrita* (2010), de Beatriz dos Santos Damasceno, e *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida* (2007), de Andréa de Paula Xavier Vilela. Nestes trabalhos podemos ver como sua vida foi de fato muito peculiar e sua busca pela arte uma perspectiva fascinante. Na introdução intitulada *Uma gigantesca espiral colorida*, para a edição da *Crônica da casa assassinada* de 1999 da Editora Civilização Brasileira, André Seffrin afirma que:

Poucos autores nacionais terão se espelhado tanto na obra a ponto de fazer dela a história das suas frustrações e angústias, dos seus medos e conquistas. Numa de suas observações mais agudas, ele assinala: “Todos os meus livros eu os fiz à margem de minhas paixões, quando minhas paixões é que deveriam viver à margem de meus livros.” Todo o seu drama foi transposto nessa busca desesperada de si mesmo que foi a busca do romance.

(...)

À realidade ele contrapunha a verdade, e viveria à procura dessa verdade, da *sua* verdade, obsessiva e torturante. Assim, encarnou seus personagens a ponto de imprimir neles a sua “alma doente” de autor (reitero: em nossa literatura, poucas vezes vida e obra terão caminhado tão limítrofes). (SEFFRIN 1999: 10-11)

Portanto, para a compreensão do percurso de Lúcio Cardoso como escritor e para uma tentativa de total mergulho em sua obra, muitos de seus estudiosos de fato não fazem uma total separação entre Lúcio Cardoso autor e Lúcio Cardoso sujeito, ainda utilizando seu *Diário* como um dos textos mais importantes de análise e comparação com sua obra. Outro aspecto curioso é que Lúcio Cardoso já possuía, desde os

momentos de escrita, uma noção de que o *Diário* poderia ser publicado e comercializado, de que era de fato uma peça de potência para gerar renda. Perguntado por Fausto Cunha em entrevista ao Jornal do Brasil (de 25 de novembro de 1960) sobre o que o *Diário* significa para ele, Lúcio Cardoso responde que importa a sua publicação e a verdade, a transparência que ele pode transmitir:

Perguntar-me o que significa o *Diário* é perguntar o que significa sua publicação e, portanto, minha obra atual; começada com a *Crônica da casa assassinada*. Que me perdoem o tom pessoal, mas chega o momento em que a afirmação da verdade, da verdade TODA, é a única coisa possível, pelo menos se nos consideramos escritores.

(...)

O *Diário*, como a *Crônica*, como *O viajante*, que será publicado dentro em breve pela Livraria José Olympio, têm para mim, pessoa humana e não escritor, o significado de um formidável movimento de luta e de insubmissão contra esse elemento discordante, atroz e mesmo atentatório à grandeza de Deus que se chama a minha infância, sua permanência, pelo menos no que ela tem de mais ilegítimo e de mais poético. (CARDOSO 2012: 730)

Lúcio Cardoso atenta contra a memória de sua infância, e isso se deve, como veremos, ao deslocamento que sentia com o meio, com Minas Gerais, terra a qual ele proclama impossível para ele. Lúcio Cardoso chega a dizer, nesta mesma entrevista, que sua luta artística é contra Minas Gerais, ele possui um tipo de movimento de insubmissão contra Minas Gerais que ele declara como sendo “o inimigo”:

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. Ah, mas eu a terei escrava do que surpreendi na sua miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia. Mas ela me terá, se for mais forte do que eu, e dirá que eu não sou um artista, nem tenho o direito de flagelá-la, e que nunca soube entendê-la como todos esses outros – artistas! – que afagam não o seu antagonismo, mas um dolente cantochão elaborado por homens acostumados a seguir a trilha do rebanho e do conformismo, do pudor literário e da vida parasitária. Ela me terá – se puder. Um de nós, pela graça de Deus, terá de subsistir. Mas acordado. (CARDOSO 2012: 730-1)

Veremos esta recusa a Minas Gerais refletida em sua literatura, como uma crítica ferrenha aos seres incrustados à tradição. Por exemplo, na *Crônica da casa assassinada* a personagem Betty, que é uma empregada da família Meneses, fala da “natureza tão arraigadamente mineira” do patrão:

Mais do que isto: mais do que o seu estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. “Podem falar de mim”, costumava dizer, “mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade.” (CARDOSO 1999: 62)

É contra esta família tradicional mineira que o autor atenta, e nesta obra, em particular, ele consegue “colocar o dedo na ferida” com maestria. Em outras obras, e até na sua tentativa de incursão pelo cinema, Lúcio Cardoso também exhibe dicotomias como a tradição e a mudança, o passado e o futuro. Estas dicotomias serão analisadas no segundo capítulo, na tentativa de aproximação de sua principal obra literária com seu principal roteiro cinematográfico: *Crônica da casa assassinada* e *A mulher de longe*.

Por fim, sobre a estruturação do trabalho, defini a divisão dos capítulos da seguinte maneira:

- O capítulo 1 é uma tentativa de exposição geral sobre a produção de Lúcio Cardoso, falo sobre: a recepção crítica de sua obra, sua filiação com o Cinema Novo e com o cineasta Paulo César Saraceni, os diários de filmagens do filme *A mulher de longe*, com quais temas ele mais trabalhou ao longo de sua vasta produção artística⁶ e o cenário novo que surge em seu cinema, que é o mar;
- No capítulo 2 falo sobre os textos para cinema deixados por Lúcio Cardoso, com foco principal em *A mulher de longe* e sua comparação com o romance *Crônica da casa assassinada*;
- No capítulo 3 apresento ensaios sobre os filmes que surgiram inspirados na obra ficcional de Lúcio Cardoso, sendo eles: *Porto das Caixas* (1961), *A casa assassinada* (1971), *Mãos vazias* (1971), *O viajante* (1999) e *A mulher de longe* (2012).

Como reflexo da incansável e determinada escrita de Lúcio Cardoso temos

⁶ Veremos os temas que aparecem recorrentemente em Lúcio Cardoso: o mundo sem Deus, o mundo sombrio e seus ambientes pesados e soturnos, a morte, temas que norteiam tanto sua produção romanesca como sua tentativa de produzir em cinema.

uma vasta obra que ele deixou em poucos anos de produção; de 1934, ano de publicação de seu primeiro livro, *Maleita*, a 1968, ano de seu falecimento, temos os seguintes números de sua produção: foram 34 anos e 3 livros de poesias publicados, 15 obras de prosa, 13 livros educacionais para o MEC (Ministério da Educação), 10 traduções literárias, 2 diários, 9 peças de teatro, 5 textos para cinema⁷, sem contar os cerca de 500 quadros e 400 crônicas/contos em jornais. Com essa vasta obra, Lúcio Cardoso se firmou como um escritor inquieto e obcecado pela escrita e pela expressão artística, revelando os dramáticos e incômodos aspectos da existência humana. O autor de fato produziu e viveu a sua arte; arte que para ele era uma necessidade vital.

⁷ Números de produções e publicações segundo o inventário da FCRB.

1. A CRÍTICA, OS TEMAS E O CINEMA

A figura de Lúcio Cardoso está hoje dentre os grandes nomes da literatura brasileira, mas podemos dizer que seu percurso foi bastante árduo. Nascido em 1912 na cidade de Curvelo, Minas Gerais, Lúcio Cardoso foi para o Rio de Janeiro juntamente com sua família e foi lá que desenvolveu intensamente sua carreira literária. Ao lado de autores como Cornélio Penna e Octávio de Faria, Lúcio Cardoso é considerado um dos grandes representantes da literatura dita intimista ou introspectiva a partir dos anos 30. Iniciou em 1934 com *Maleita*, livro que foi considerado regionalista, mas depois o autor seguiu por outra vertente, considerada mais intimista pela crítica. Seguiram-se *Salgueiro* (1935), *A luz no subsolo* (1936) – que foi recebido com duras críticas por alguns escritores, como Mário de Andrade –, *Mãos vazias* (1938), o livro para crianças *Histórias da Lagoa Grande* (1939), *O desconhecido* (1940), *Céu escuro* (1940), *Dias perdidos* (1943), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946), *Anfiteatro* (1946), *O enfeitiçado* (1954)⁸, *O mistério dos MMM* (1962), *O viajante*, obra inacabada, publicada postumamente em 1973 por Octávio de Faria, e *Baltazar*, obra também inacabada, publicada postumamente em 2002. Sua obra-prima é *Crônica da casa assassinada* (1959), que foi recebida negativamente por muitos jornalistas e até pela sociedade, e aclamada pela crítica literária por seu estilo inovador, que finalmente concedeu a Lúcio Cardoso visibilidade de grande autor. Esta obra é uma fascinante progressão da ruína de uma família tradicional mineira, no encontro aterrador dos sujeitos com as indagações de suas próprias sinas.

Possui uma enorme produção também na poesia; publicou *Poesias* (1941),

⁸ Boa parte da obra de Lúcio Cardoso foi posteriormente organizada em trilogias. Reuniram-se primeiramente *Inácio*, *O anfiteatro* e *O enfeitiçado* na trilogia *Três histórias da cidade* (1968); *Mãos vazias*, *O desconhecido* e *A professora Hilda* em *Três histórias de província* (1968); mas *Inácio*, *O enfeitiçado* e *Baltazar* foram obras batizadas pelo próprio autor como *O mundo sem Deus*. Segundo a pesquisadora Valéria Lamego, é importante observar as obras de Lúcio Cardoso pensadas como trilogias, que muitas vezes não foram levadas ao fim, como é o caso do projeto *Luta contra a morte*: "(...) a clara intenção do autor no sentido de dar à sua obra um projeto globalizante, fechado sempre em trilogias. A primeira delas, ainda na década de 1930, se chamaria "Luta contra a morte", da qual fariam parte *A luz no subsolo*, *Apocalipse* e *Adolescência*, esses dois últimos escritos, porém jamais finalizados. Depois surge o projeto de "O mundo sem Deus", no qual as novelas *Inácio*, *O enfeitiçado* e *Baltazar*, publicados primeiro na imprensa da década de 40 e depois postumamente, enfeixariam o conjunto em torno da principal ideia de um mundo povoado pelo diabo no fracasso de um Deus contemporizador e do homem aniquilado pelo "mundo de sono", pelo ódio, pelo tédio, pela cobiça, pela carne, pela insatisfação, orgulho, fantasia e vaidade (Cardoso, *O enfeitiçado*, p. 178). Enfim, pelos mais humanos, extremamente humanos, aspectos da vida." (LAMEGO 2013: 47).

Novas poesias (1944) e *Poemas inéditos* (1982). Em 2011 foi lançado o livro *Lúcio Cardoso - Poesia Completa*, uma compilação da poesia do autor retirada de livros, manuscritos e periódicos, trabalho organizado por Ésio Macedo Ribeiro. Outra parte importante de sua produção foi a publicação do *Diário I* (1960) e do *Diário Completo* (1970). Em 2012 foi lançada a compilação revista e atualizada dos *Diários*, feita também por Ésio Macedo Ribeiro. Dedicou-se aos diários de agosto de 1949 até outubro de 1962. Escreveu também peças para teatro, *O escravo* (1937), *O coração delator* (s/d), *O filho pródigo* (1947), *A corda de prata* (1947), *Angélica* (1950), *O homem pálido* (s/d), *Os desaparecidos* (s/d), *Prometeu libertado* (s/d) e *Auto de Natal* (s/d). Ainda, traduziu para o português Leon Tolstoi, Kalidasa, Emily Bronte, Ethel Vance, Upton Sinclair, Maurice Baring, Daniel Defoe, Goethe e Jane Austin.⁹ Percebe-se um vazio de publicações entre os anos de 1946 e 1954, período de livros recusados e de problemas de ordem pessoal e financeira. A pesquisa de doutorado de Valéria Lamego nos mostra que neste período o autor se dedicou principalmente ao jornalismo e à publicação de contos em periódicos e jornais. É também deste período sua maior produção para teatro e para cinema.

A partir do contato com a bibliografia anotada da obra completa de Lúcio Cardoso na dissertação *O riso escuro ou pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso* (RIBEIRO, 2006) pesquisei os filmes em que Lúcio Cardoso teve participação direta e aqueles posteriormente adaptados de sua obra, e também tomei conhecimento de roteiros inéditos deixados pelo autor. Através da leitura de seu *Diário Completo* (1970) e dos *Diários* (2012) surge a constatação de que a poética de Lúcio Cardoso, sua literatura intimista e inquieta, aparece também em sua tentativa de incursão cinematográfica. Veremos mais adiante algumas citações do *Diário* que mostram sua inquietude com relação ao cinema que tentou fazer e não conseguiu, nos diário de filmagens, e também como ele concebia temas tão presentes em sua escrita, como a presença ou ausência de Deus, o mundo como cenário sombrio e a necessidade da criação artística.

Como já vimos na introdução, trabalhando com cinema Lúcio Cardoso deixou inacabado como diretor o longa-metragem iniciado em 1949, *A mulher de longe*. O autor também produziu no cinema como roteirista e escritor de argumentos, em um

⁹ Informações bibliográficas retiradas do site da FCRB, do Arquivo pessoal Lúcio Cardoso. Disponível em: <http://www.casaruiarbosa.gov.br/dados/DOC/literatura/lucio_cardoso/bibliografia.htm>.

estilo que se pode notar muito poético e inquieto. Em seu *Diário*, Lúcio Cardoso escreve em grande medida sobre cinema e expressa sua relação de aflição e inquietude com a manifestação artística e com os empecilhos da produção cinematográfica, assim como a necessidade pessoal de sua intensa criação artística. Segue abaixo uma lista das relações diretas e indiretas de Lúcio Cardoso com o cinema:

A) Textos que Lúcio Cardoso escreveu para cinema:

- Almas adversas, 1948 (Argumento)
- A mulher de longe, 1949 (Roteiro)
- Introdução à música do sangue, s/d (História inédita para Luiz Carlos Lacerda)
- O baile da morte vermelha, s/d (Início de roteiro para TV)
- Porto das Caixas, s/d (Argumento)

B) Filmes adaptados da obra de Lúcio Cardoso:

- Almas adversas, 1949, Léo Marten, ---
- Porto das Caixas, 1961, Paulo César Saraceni, 76'
- A casa assassinada, 1971, Paulo César Saraceni, 103'
- Mãos vazias, 1971, Luiz Carlos Lacerda, 90'
- O desconhecido, 1977, Ruy Santos, 120'
- O viajante, 1999, Paulo César Saraceni, 114'
- A mulher de longe, 2012, Luiz Carlos Lacerda, 75'
- Introdução à música do sangue, 2015, Luiz Carlos Lacerda, 95'

C) Filmes sobre vida e obra de Lúcio Cardoso:

- O enfeitiçado, 1968, Luiz Carlos Lacerda, 11'
- Lúcio Cardoso, 1993, Eliane Terra e Karla Holanda, 19'

Creio serem possíveis aqui duas ideias: a de que Lúcio Cardoso realmente acreditou no cinema e tentou fazer aí uma arte autônoma, e também que suas obras literárias foram vistas por diversos cineastas como plausíveis a uma adaptação cinematográfica, por conta de seus enredos intensos e do estilo de narrar bastante imagético que o autor possuía, tanto que a prosa de Lúcio Cardoso foi transferida para a tela cinematográfica por alguns cineastas. Pretendo aqui averiguar sobre a incursão do autor na arte cinematográfica, a fim de um levantamento da produção autônoma do autor para o cinema e também dos filmes que surgiram a partir de sua obra.

Quanto à relação entre as linguagens literária e cinematográfica, o próprio Lúcio Cardoso considerava estas artes como criações distintas, e não como “derivativas” – Lúcio Cardoso não entendia o cinema como mera extensão de sua literatura, pois ele também tentou criar em cinema algo inédito. Ele mesmo explica em uma passagem de seu *Diário*:

(...) não me aproximei do teatro ou do cinema como derivativos do romance, ou em substituição às novelas que escrevo e das quais me sentia cansado. Ao contrário, foi um ato de plena consciência, imaginando que seria possível fazer muito neste terreno, ainda tão pobre entre nós. (...) Mas foi lucidamente, bem lucidamente que me meti nesses empreendimentos, disposto a aprender e a captar tudo o que pudesse vir a me ser útil. (CARDOSO 1970: 57-8)

Lucidamente Lúcio Cardoso era um artista múltiplo e envolto em uma produção de grande plasticidade. Segundo Marília Rothier Cardoso em *A escrita de Lúcio desenhando perfis e cenários* a grande atração pela imagem era uma característica pungente dos escritores dos anos de 1930: “A abrangência crescente do circuito do cinema e a abertura de possibilidades estéticas, operada pelas vanguardas, aproximavam os experimentos [de escrita] com a técnica de filmagem e da inventividade nas artes plásticas.” (R. CARDOSO 2013: 1). Segundo a pesquisadora, as palavras de Lúcio Cardoso ultrapassam os limites da representação escrita e buscam novos ritmos, articulados por efeitos de luz e sombra, movimentos e cores, apresentando na escrita uma exacerbação de imagens visuais e táteis. Ésio Macedo Ribeiro em sua dissertação¹⁰ sobre a poesia de Lúcio Cardoso afirma que o autor trabalha com a plasticidade da imagem em seus poemas e também em outras produções artísticas:

¹⁰ *O riso escuro ou pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*, 2006.

A plasticidade imagética encontrada em seus romances – e em sua obra como um todo – decerto contribuiu para que se realizassem, além dos cinco filmes de que participou, outras cinco películas inspiradas em sua vida e obra. Uma delas, *O viajante*, dirigida por Paulo César Saraceni, foi lançada em 1998, nos trinta anos da morte do escritor. Quando do lançamento de outro filme com roteiro fundamentado na prosa de Lúcio – desta vez, em *Crônica da casa assassinada* -, Saraceni avaliou que o autor “foi um escritor cinematográfico”, característica que estimula a transposição de suas obras para as telas.

No artigo “Crimes que compensam”, publicado em 10 de novembro de 1962 no extinto Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, um crítico da solidez de Paulo Emílio Salles Gomes tece elogios a outro filme de Saraceni inspirado em texto de Lúcio, *Porto das Caixas*. Conforme Salles Gomes, o que faz a diferença no filme é o fato de a personagem da assassina ser destituída de amor, filhos, e até mesmo de ódio. Ele observa: “A natureza exata da paixão, terrível e humana, que a faz agir não é claramente expressa ao longo do filme. Essa tensão obscura, esse mistério gelado dão alento ao drama cuja segura implacável lança o espectador num jogo cujas regras são diversas das que lhe são familiares em cinema”. Salles Gomes captou aí algumas das linhas de força da escrita de Lúcio, como a paixão velada, a “tensão obscura” e o “mistério gelado”, encontradas também em sua poesia. (RIBEIRO 2006: 29)

A plasticidade da escrita de Lúcio Cardoso, a forma como ele “monta” seus romances, é de uma qualidade descritiva extremamente visual. Por tais aspectos, Saraceni o toma como um “escritor cinematográfico”, e faz com ele uma parceria das mais frutíferas para sua obra enquanto diretor de cinema, a qual veremos mais adiante. Podemos enxergar na escrita de Lúcio Cardoso de fato uma escrita cinematográfica: as cenas de sua literatura são muitas vezes fílmicas, visuais. Tomemos como exemplo de visualidade na escrita o início do romance *Salgueiro* (1935):

Marta riscou um fósforo e acendeu a vela. Do canto, veio a tosse áspera do velho, Seu Manuel, doente do peito e atirado numa cama de trapos há muitos anos. Marta aproximou-se lentamente e colocou luz num castiçal de folha. A chama trêmula destacou de repente o rosto fundo e enrugado do tuberculoso, com os olhos muito abertos à flor da pele. Não era um negro; mesmo, pela extrema magreza, o rosto amulhado se tornara cor de cinza, quase branco. Os lábios apareciam escuros, como um traço horizontal, sem nenhum sangue que os colorisse. Raramente se levantava; era a filha quem o auxiliava sempre, numa paciência vizinha da indiferença. Manhã e noite junto ao seu posto, sem uma palavra nos lábios apertados, o olhar insone de quem ainda não encontrou o seu lugar na vida. Todas as noites, sem que coisa alguma perturbasse o costume, ela acendia a vela para o pai soletrar antigos livros de história que possuía. Depois se encostava a um canto, seguindo vagamente os movimentos do doente. (CARDOSO 2007: 9)

No trecho acima, antes de tudo temos a personagem Marta riscando o fósforo e acendendo uma vela, dando uma baixa luminosidade ao ambiente descrito. Depois vem a tosse do velho, vinda de um canto, antes de sabermos sua descrição física

e psicológica. O som e a imagem – no caso, a descrição – estão no mesmo espaço/tempo diegético, mas não ocorrem concomitantemente na narração.¹¹ No fluxo da narração, o som vem um pouco antes da descrição da imagem propriamente dita, e só após a tosse o rosto do velho é revelado sob a luz baixa e trêmula da vela. Esta descrição me parece, primeiramente, bastante visual, e só após o choque inicial de visualidade é que podemos perceber as opções de descrição de personalidade dos personagens que o autor faz, que refletem sobremaneira seus mundos interiores, como seres que realizam suas ações sofredamente, pessoas que se arrastam para viver.

Na *Crônica da casa assassinada* também surgem diversas descrições em que a luz e o enquadramento parecem predominantes; no estilo de narrar, *closes* aparecem muito claramente e o quadro que se forma com as descrições é nitidamente imagético. Quando o farmacêutico fala sobre Demétrio a Valdo Meneses, por exemplo, há no modo de narrar um suspense e uma força sobre a iluminação e os *closes* que me levam a supor enquadramentos cinematográficos:

Instintivamente sentia que ali se encontrava o núcleo vital da narrativa, o que poderia realmente causar o interesse do Sr. Valdo pela história do revólver. Mas, por um curioso contraste, que não me seria fácil explicar, era exatamente aquilo que eu sentia que me era vedado – em sua revelação havia, sem que eu soubesse como, uma traição implícita ao Sr. Demétrio. Ou de modo mais obscuro, àquilo que precisamente nos ligava, e cuja única manifestação era o olhar que me lançava quando nos encontrávamos na rua. O Sr. Valdo devia ter percebido minha hesitação, pois levantou-se e veio novamente apoiar-se ao balcão. A luz baixa incidia-lhe agora sobre metade do rosto, e assim, inclinado, os olhos bem próximos, podia-se perceber que ainda conservava em sua expressão um vislumbre de ameaça. (CARDOSO 1999: 447)

A força do olhar na descrição desta cena cria a devida tensão entre os personagens e dá à narração seu ritmo de suspense. A luz baixa torna o ambiente mais hostil para a conversa que se trava, e cria entre os personagens certa distância, enquanto a fixidez do olhar e o *close* nos olhos de Valdo carregam o sentimento deste personagem: ameaçador. Ainda, na *Crônica da casa assassinada* muitas vezes a descrição de lugares, objetos ou personagens parece muito se assemelhar a um olhar cinematográfico. Um exemplo é quando as personagens Betty e Nina vão em busca do retrato de Maria Sinhá – figura bastante simbólica e rejeitada pela família Meneses por

¹¹ Em um filme, por exemplo, uma música de trilha sonora que acompanha uma cena mas é externa ao filme é extra-diegética, pois não está inserida no contexto da ação, é apenas uma opção estética ou narratológica. Já a música que toca se um personagem está escutando rádio, assistindo televisão ou tocando algum instrumento, por exemplo, é diegética, pois está dentro do contexto ficcional e emana dali.

sua personalidade peculiar – mantido escondido e esquecido nos entulhos da casa. A imagem se faz soberana sobre as ações:

Contra a parede, encostado, um enorme espelho rachado de ponta a ponta – em seu fundo, ainda límpido, moviam-se em silêncio as nossas figuras. E finalmente, um pouco ao lado, a face voltada para o muro, um retrato – poderia ter mais ou menos um metro de altura – ainda perfeito em seus caixilhos. Voltamo-lo, e vimos que ele se achava coberto por densa camada de pó. De um dos lados, arrebatado, pendia um laço de crepe – e sem saber por quê, nem de onde nos advinham aqueles sentimentos, sentimo-nos tristes e inquietas. Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície – devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado. (CARDOSO 1999: 138-9)

Nesta passagem a imagem das pessoas que passam em frente a um espelho quebrado passa a ideia de um reflexo desfigurado. O retrato é descrito em detalhes, objeto que sai da penumbra para a luz, e a retirada do pó da foto parece uma imagem que, na lente cinematográfica, passa do desfoque para o foco, revelando aos poucos para o observador os traços daquela imagem misteriosa. Isto dá uma conotação de enigma à cena, cria um suspense sobre uma figura quase mítica do romance, simbólica para a família e para a história. A imagem tem um predomínio sobre a ação, não existem nem falas pois a visualidade se faz soberana e é capaz de emanar os sentimentos necessários ao tom da cena.

Para além de sua escrita visual, percebemos que Lúcio Cardoso realmente acreditou no cinema e quis realizar artisticamente também nesta área. Ele não via as artes da escrita e do cinema como procedentes uma da outra, mas mesmo assim podemos notar alguns pontos em comum na forma como ele conduz as dramaticidades em ambas as áreas. A seguir veremos uma seção sobre a recepção crítica da obra literária de Lúcio Cardoso, para tentarmos compreender mais globalmente sua criação e suas temáticas. O autor foi, por parte da crítica, primeiramente associado ao regionalismo e posteriormente ao intimismo, características também importantes para compreendermos seu percurso no cinema.

1.1 Sobre a recepção crítica

Grande parte da fortuna crítica de Lúcio Cardoso o considera um mestre da ficção intimista psicológica, ao lado de Clarice Lispector, e um escritor católico e espiritualista, ao lado de autores como Cornélio Penna, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Adonias Filho e Octávio de Faria. Então, a obra de ficção de Lúcio Cardoso é colocada pelos críticos literários, de um modo geral, na polêmica entre o romance social dos anos 30 e as obras de sondagem interior do mesmo período. Como muito bem apontado nas teses de Cássia dos Santos e Valéria Lamego, desenvolver tal estética de sondagem interior nos anos 30, quando o interesse maior era pelo regionalismo e pela literatura mais politizada, rendeu ao autor solidão e incompreensão. Creio que, para além disto, a questão que atravessa a obra de Lúcio Cardoso é a da tragédia humana; seus personagens parecem condenados à danação, à perda. O autor diagnostica e descreve a presença do mal no âmago da existência humana, em que o tema da decadência é muito presente.

Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*, ao tratar do inventário da literatura brasileira dos anos 30 e 40, cita Lúcio Cardoso ligado a uma literatura que chama de intimista. Distribui o romance brasileiro moderno, a partir dos anos 30, em quatro categorias “segundo o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e o seu mundo.” (BOSI 1974: 439). Encaixa Lúcio Cardoso na terceira categoria, a de “romances de tensão interiorizada”, em que “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito.” (BOSI 1974: 440). Bosi afirma ainda que a tensão interior nos personagens de Lúcio Cardoso chega ao limite, e os fluxos de consciência podem trabalhar como símbolos ou metáforas dos elementos da natureza, até que se torna penoso distinguir em sua obra poesia e prosa. Alfredo Bosi chega a afirmar que desde o início de sua produção ficcional Lúcio Cardoso já pendia para as atmosferas carregadas:

Desde *Maleita*, história de um construtor perdido numa pocilga do sertão mineiro, Lúcio Cardoso revelava pendor para a criação de atmosferas de pesadelo. Mas a fórmula naturalista que elegera para o livro de estreia foi, para ele, um engano cultural, de resto explicável naqueles anos em que os melhores romances se chamavam *Cacau*, *Os Corumbas*, *Menino de engenho*... Equívoco logo desfeito: já em 1936, com *A luz no subsolo*, o escritor se definiria pelo romance de sondagem interior a que lograria dar uma rara densidade poética. (BOSI 1974: 464-5)

O crítico literário Álvaro Lins em *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas de literatura brasileira* (1963) percebeu em Lúcio Cardoso:

(...) um romancista de análise e de introspecção, um escritor que nenhum preconceito e nenhum escrúpulo perturbam no seu propósito de revelar, em profundidade, as forças íntimas e mais desconhecidas que movimentam os homens, os seus sentimentos, os seus atos.

(...)

Os recursos do Sr. Lúcio Cardoso voltam-se todos para as lutas de sentimentos, para as paixões que destroem e aniquilam, para as revoltas que sufocam e transbordam, para os amores, os ódios, as invejas, os ciúmes que parecem captar e contêm a essência mesma da vida. (LINS 1963: 109/113)

Ambos os críticos enxergam em Lúcio Cardoso o poder da tensão interior na criação de seus personagens, em que as subjetivações e os embates com as próprias consciências são mais aparentes do que a forte crítica social encontrada no romance social de 30. Mas há que se destacar que Lúcio Cardoso também foi bastante crítico ao questionar os valores dos arraigados costumes e da moralidade em uma sociedade que se encontrava no crescente embate entre tradição e modernidade¹².

De maneira mais objetiva, para o trabalho em questão, é importante tomarmos as ideias de “criação de atmosferas de pesadelo” e o “romance de sondagem interior”, às quais Alfredo Bosi se refere, como um ponto interessante para a análise dos textos cinematográficos do autor. Em um roteiro cinematográfico as descrições de paisagens e de aspectos psicológicos dos personagens devem ser muito mais diretas do que na literatura, com as ações sempre ditadas no tempo presente. Veremos, desta forma, se Lúcio Cardoso tinha total noção do “formato cinematográfico” ou se seu trabalho como escritor o dotou de uma linguagem não compatível com o cinema. O que percebe-se é que os cenários que o autor criou para o cinema são também sombrios e densos, e seus personagens possuem uma carga de dramaticidade pessoal assim como seus personagens literários.

Valéria Lamego aponta que, mesmo na variedade das incursões artísticas, o autor manteve suas opções estéticas e políticas, com coragem de retratar a família patriarcal brasileira, mergulhando nas fraturas sociais e em situações insólitas, e se

¹² Alguns autores em suas fortunas críticas sobre a literatura brasileira do século XX nem chegam a citar Lúcio Cardoso, como Antônio Soares Amora em *História da literatura brasileira* (1955) e Massaud Moisés em *A literatura brasileira através dos textos* (1971).

mantendo com uma rara habilidade poética utilizada na prosa, nos contos e nas demais produções artísticas. Segundo a pesquisadora, a forma como o autor concebia o mundo era tanto estética quanto política:

O escritor manteve sua potência literária e sua forma de conceber o mundo por meio da estética, insistindo muitas vezes no quanto a política esmagava a literatura, mas, paradoxalmente, afirmando, por meio de suas lutas e polêmicas, políticas culturais e sociais, principalmente no que tangia aos seus personagens, sua abordagem e, sobretudo, sobre o que ele entendia como subversão do literário, do estético a partir do jogo político manipulador e definidor de um movimento literário social. (LAMEGO 2013: 12)

Na verdade, tal postura intelectual e estética também o manteve pouco acessível ao leitor. Valéria Lamego também atesta que se afirmar como católico nos anos 30 era, sobretudo, uma postura política, a qual gerava muitos embates entre os escritores ditos “espiritualistas” ou “intimistas”, como Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), Augusto Frederico Schmidt e Octávio de Faria, e os “sociais”, como Jorge Amado, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego. Os embates entre os dois grupos passavam pelo viés, por um lado, de serem romances catolicizantes, sem sensibilidade social, e por outro, de serem comunistas ou abertamente de esquerda. Segundo a tese de Valéria Lamego, um dos críticos mais ácidos de Lúcio Cardoso era Jorge Amado, que atacou os dois primeiros romances do autor, *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935). Assim, as oposições ideológicas e estéticas dividiam o cenário literário do período, como comenta Valéria Lamego:

Além do modernismo continuador, sem rupturas, pregado por Alceu Amoroso Lima – o grande crítico católico – e por toda a hoste de escritores católicos, o grupo era contrário a toda filosofia de vanguarda empreendida pela Semana de 22. O modernismo continuador foi ideia defendida por Amoroso Lima, no círculo de autores da revista *Festa* que pregava o conservadorismo literário e moral, e o fim das ideias comunistas e coletivas dos autores do realismo socialista que tanto faziam sucesso naquele período. (LAMEGO 2013: 28)

A pesquisadora ainda aponta que nos anos 30 "surge na literatura um novo personagem, um anti-herói, um indivíduo fracassado diante da sociedade e dizimado pelas doenças e pela fraqueza moral." (LAMEGO 2013: 40), muito por conta de todos os movimentos externos e políticos da sociedade, como a consolidação do Estado Novo no Brasil (1937-1945) e a Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Lúcio Cardoso se filia a este estilo de literatura, que trata muitas vezes de um cenário decadente burguês, de personagens em experiências violentas e dramas profundos. É

onde um subjetivismo inquietante se confronta com a pretensa objetividade dos romances proletários.

Luís Bueno aponta em seu livro *Uma história do romance de 30* (2006) que a crítica recebeu Lúcio Cardoso argumentando que suas obras não possuíam muita ação, se comparadas às obras de autores como Jorge Amado, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz. Trata-se, segundo Luís Bueno, de uma visão muito conservadora da crítica, de um pensamento sobre um modelo específico de romance, aquele que privilegia a ação e se afasta da lírica. Mas, para Bueno, a força da obra de Lúcio Cardoso e de outros autores do período como Cornélio Penna e Clarice Lispector vem justamente deste domínio do lírico. A respeito da forma como Lúcio Cardoso se exprimia, sua forma descritiva e adjetivada de escrever, Luís Bueno afirma que se encontra justamente aí a força e inovação de sua criação:

O aparato verbal de Lúcio Cardoso, que se apoia, para construir sua intensidade febril, nos adjetivos, nos advérbios e nas repetições constantes de certas palavras-chave, pode ser considerado por quase todo mundo mais grosseiro do que o de Clarice Lispector, mesmo porque remete (embora também as extrapole) a experiências poéticas muito pouco significativas aos olhos dos leitores de hoje, como a de Augusto Frederico Schmidt. Mas isso não diminui a força dos romances que produziu a partir de *Salgueiro* e, notadamente, dessa experiência magnificamente falhada que é *A luz no subsolo*, em que um determinado procedimento se estabelece de vez em nosso sistema literário, contribuindo para dar-lhe validade – sem mencionar que produziu textos duradouros como *Mãos vazias*, *Inácio* e, obviamente, a *Crônica da casa assassinada*. (BUENO 2006: 21)

Luís Bueno continua sua defesa afirmando que Lúcio Cardoso não é de todo um autor isolado nos anos 30, e sim integra-se a um sistema junto a outros autores do dito "romance intimista", por vezes incompreendidos, mas nada marginalizados, apenas localizados em outra vertente que não a do "romance social". Tentar aplicar um rótulo generalizante ao autor é demasiado simplista e inexato, pois não resolve as diferenças internas de cada obra. É a "figuração do outro", a preocupação com a alteridade, segundo Luís Bueno, o ponto base de análise de diversos autores dos anos 30, sejam eles sociais, regionalistas ou intimistas.

Em *Maleita* (1934), seu primeiro romance, é retratada a saga da fundação da cidade de Pirapora-MG no final do século XIX, às margens do rio São Francisco no sertão mineiro. A construção da cidade atrai imigrantes e ex-escravos para lá trabalhar, e estes seres são retratados no romance vivendo quase como animais; o rio e a malária são os grandes motes do romance, e o local se transforma em um caldeirão assustador

com o avanço da doença. No trecho abaixo, o personagem explorador – que narra a história em primeira pessoa – depara-se com um corpo caído, cena que o deixa bastante inquieto, e acaba por descobrir que são pessoas tombadas pela doença, pela malária, em um ambiente totalmente carregado de hostilidade e obscuridade, marca da terrível doença:

O corpo estava inteiro sob a luz da lua. Jamais poderei me esquecer daquele vulto lívido, caído dentro da noite. O rosto longínquo como o de um cadáver, sozinho sobre a terra, cercado por um ambiente diferente, sinistro, quase sobrenatural. Outros vultos vieram surgindo. Abaixaram-se. Traziam velas e lamparinas cujas chamas protegiam do vento com as mãos em concha. Agiam em tão grande silêncio que pareciam fantasmas. Mas não tardou que eu percebesse soluços. Soluços quebrados, comoventes, como gotas confusas de água, rolando maciamente sobre o musgo. (CARDOSO s/d: 40)

O “fundador” da região sente-se perseguido pela cidade a cada passo, e acaba por ter uma visão totalmente sombria do ambiente, cenário que destrói as vontades dos homens. No decorrer, são relatadas as construções das propriedades rurais, as lutas políticas e brigas entre sertanejos, e, sobretudo, os tempos sombrios das epidemias.

Retomar esta abordagem sobre o romance de 30 é importante pois foi neste período que Lúcio Cardoso iniciou com *Maleita*, romance que foi tido por boa parte da crítica como regionalista e, na verdade, não foi uma obra muito bem recebida. Outro livro que também foi bastante repudiado por parte da crítica na época de sua publicação foi *Salgueiro* (1935). Mas também existiu o outro lado, parte da crítica que desde o início recebeu muito bem os romances de Lúcio Cardoso, como o amigo Octávio de Faria, que identificou no aprofundamento psicológico dos personagens um auge e ponto de excelência nos dois romances de estreia do autor.

Após os dois primeiros romances Lúcio Cardoso entra na literatura dos anos 40 continuando a desbravar um mundo sombrio, de personagens que parecem distantes de uma realidade que se aproxime do coletivo e aparentemente destinados ao fracasso. São personagens em extrema relação de aflição com o meio, como também o são seus personagens cinematográficos, e o próprio Lúcio Cardoso como persona de seu *Diário*. Veremos então, a seguir, a figuração de um mundo obscuro enquanto cenário preponderante de diversas obras de Lúcio Cardoso, cenário este que exerce força total sobre as ações dos personagens e que aparece nas produções literárias e cinematográficas do autor.

1.2 Temática na literatura e no cinema: o mundo sombrio

Lúcio Cardoso estabeleceu uma relação com a multiplicidade das artes que o dotou de uma visão extremamente inquieta, de busca incessante por formas de expressão, não feitas unicamente de paz, mas de paisagens devastadas e devastadoras. Como vimos na Introdução, o autor se dedicou à escrita dos diários entre 1949 e 1958, e lá o autor figura seu espaço poético unido a um espaço imagético e pictórico, indicando circunstâncias de intensidade em sua escrita e em suas criações.

Em sua literatura, o autor é capaz de criar quadros insuportáveis e climas de tensão, possui um poder de criar ambientes insólitos, e acima de tudo, personagens que propiciam este clima e se amalgamam a ele. Em Lúcio Cardoso, a ideia de inconstância e de um mundo assombroso se mistura com imagens de enorme plasticidade visual, na forma como o autor constrói e descreve seus cenários. Vejamos como exemplo a chegada do estranho à fazenda de Aurélia na novela *O desconhecido* (1940), em uma descrição entremeada de sombras e de medo:

Nenhum adorno, nenhum detalhe mais agradável à vista, nada, senão vagas reminiscências de uma outra época, testemunho do fausto de antigos senhores cuja existência tinha enchido de rumor o lento escoar de muitos lustros.

Mas agora a fazenda não era senão uma sombra do passado; nos canteiros que já tinham sido caprichosos, o mato progredia furiosamente, os espinheiros se levantavam agressivos, a vegetação lutava impiedosamente por espaço. Sobre o tanque de águas lodosas, as esponjas amarelas se abraçavam num selvagem esplendor.

Enquanto o homem acompanhava a mulher que ia na frente, imaginava que a noite tinha acentuado o aspecto decadente de tudo aquilo. A impressão de mal-estar que o assaltara na estrada se renovava agora de um modo mais intenso – era como se o medo impregnasse as próprias árvores, dando-lhes esse ar de pânico que parecia dilatá-las na sombra.

No alto da escada, uma longa figura de mulher esperava com uma lanterna suspensa. Trazia um avental branco e parecia cheia de subserviência em relação à outra [Aurélia]¹³. Quando atingiram o último degrau, ela fez uma ligeira reverência àquela que evidentemente era sua patroa. (CARDOSO 1969: 120)

A noção de decadência que o personagem possui frente a um cenário novo e desconhecido explora uma região de sensibilidade particular, em que o personagem altera a realidade ou a apreende de forma sombria. Em grande parte de sua obra, Lúcio

¹³ Grifo meu.

Cardoso parece ter uma visão expressionista de um mundo prestes a se desfazer, e esta visão se dá principalmente na forma como descreve os cenários sombrios e como os personagens se relacionam com estes cenários. Seria uma forma de evasão à realidade, quando os personagens, extremamente individualizados, percebem o espaço ao seu redor em relações bastante simbólicas, onde o mundo é morto, sombrio ou envolto de medo. O personagem citado acima, de *O desconhecido*, sente uma hostilidade do ambiente com relação a ele. Tal sentimento de deslocamento com relação ao meio também terão alguns personagens do cinema de Lúcio Cardoso, como as mulheres de *Porto das Caixas* e de *A mulher de longe*. Veremos mais adiante na análise dos roteiros como isso se expressa.

Marília Rothier Cardoso, em artigo intitulado *A escrita de Lúcio desenhando perfis e cenários* (2012), fala da fixação de Lúcio Cardoso pela descrição de cenários soturnos, desenvolvendo uma “linguagem de expressividade máxima”, marca singular do estilo do autor. Ela retoma as novelas *Mãos vazias* e *O desconhecido* a fim de exemplificar os cenários carregados de Lúcio Cardoso como provocadores de sensações nos personagens:

Acompanhando o olhar da personagem Ida, o narrador de “Mãos vazias” transmite ao leitor seu desejo de libertação indistintamente confundido com as impressões do cenário matinal que a cercava: “Aquele minúsculo ponto vermelho oscilando na treva exercia agora sobre ela uma estranha fascinação. Os cantos se amiudavam, os galos pareciam se multiplicar na penumbra dos quintais. Uma vida diferente, sombria e impetuosa, começava a subir desse amálgama onde a noite palpitava” (Cardoso, 1969, p. 47). Por sua vez, o clima soturno, que tensiona a leitura ao longo de toda a extensão de “O desconhecido”, anuncia-se, na primeira página, também pelo olhar ansioso do protagonista em fuga, lutando contra a tempestade que o acossa: “Durante um minuto tateou cegamente, à procura da porta. A chuva lhe batia em cheio no rosto, o vento agitava furiosamente as pontas do xale com que cobrira a cabeça. (...) Sentiu subir-lhe então uma onda de impaciência e golpeou duramente a madeira, até que a porta se abriu de repente e uma lanterna se inclinou para fora, projetando em círculo sua luz oleosa. Por detrás do vidro vermelho da lanterna, surgiu a cabeça da mulher que gritara.” (Cardoso, 1969, p. 109). (R. CARDOSO 2012: 2)

Os narradores de ambas as novelas criam uma descrição em que os personagens refletem uma visão bastante sensível da realidade, onde os indivíduos em suas plenas angústias acabam por interpretar os ambientes e cenários que os rodeiam de forma muito nebulosa. De todo modo, os personagens em Lúcio Cardoso parecem sempre expor uma forte expressividade emocional e criar uma densa subjetivação sobre os ambientes. Tal subjetivação do meio – dos cenários e da ambientação – pelos sujeitos

foi magistralmente transformada em imagem no cinema e na pintura no movimento do Expressionismo. O expressionismo alemão surge no cinema inspirado pelo já existente expressionismo da pintura e do teatro. Os filmes do período (1910-20) mostram a expressão de sentimentos, de dramas interiores, a miséria humana e a solidão dos personagens através da deformação da realidade e dos cenários, a fim de refletir a angústia e o isolamento do indivíduo frente à sociedade. Soluções estéticas muito radicais são muito eficazes nas narrativas dos filmes do expressionismo alemão, ao criar os ambientes de acordo com o monstruoso mundo interior dos personagens.¹⁴



Figura 1. *Frames* de filmes do expressionismo alemão. Cenários distorcidos e sombrios eram utilizados como reflexo do interior intrigante dos personagens.

Vendo deste modo, a criação de atmosferas inquietantes pode traduzir, simbolicamente, a mentalidade dos personagens, seu estado de espírito, suas intenções.

¹⁴ O expressionismo alemão (anos 1910-20), um dos expoentes das vanguardas cinematográficas europeias, buscava propositalmente criar efeitos emocionais (*dos* personagens e *nos* espectadores) através da distorção da realidade, em que a expressão dos sentimentos dos personagens era mostrada no detalhe da distorção visual, em cenários simples mas muito estilizados e com perspectivas irreais, aproximando-se muito visualmente da pintura, uma pintura marcada e de linhas bem definidas. A definição dos ambientes vinha do uso exagerado de luzes e sombras, e também os personagens eram um tanto estereotipados, apresentando uma interpretação exagerada e maquiagem estilizada.

Os ambientes opressivos e angustiosos, criados por Lúcio Cardoso tanto na literatura como no cinema, com atmosferas carregadas e opressivas, são possíveis em sua literatura através das descrições, das construções dos cenários sombrios e de como os personagens percebem seu entorno, como vimos nos trechos acima. Mas, como transmitir esta sensação também no cinema? Através de linhas, formas e volumes bem contrastados, utilização de luzes e sombras definidas, e também através de personagens que carregam em si o sentimento taciturno da opressão, da angústia com relação ao meio. Lúcio Cardoso deixa exatamente estas impressões em seus roteiros, e também em seus romances e novelas que foram posteriormente adaptados para o cinema.

Em seu *Diário*, Lúcio Cardoso escreve amplamente sobre Deus e sobre a morte, e parece crer que afastado de Deus o mundo se decompõe e o homem se afasta de sua verdade. “Deve haver uma correspondência qualquer entre nossa ideia de Deus e Deus mesmo. Isso já é alguma coisa. E por que mesmo teimar em pensar em correspondência apenas? Nossa ideia ou nosso sentimento já não serão suficientes?” (CARDOSO 2012: 98). Existe uma parte do *Diário* inteiramente dedicada à discussão de passagens bíblicas, em que o autor discute excertos de Livros da Bíblia e também trata muito sobre a ideia da morte:

O sentimento da morte, por exemplo, é insuportável, então ele é tratado superficialmente; então acredita-se em outra vida, em religião, etc., busca-se a superficialidade e admite-se assim, caladamente, aquilo que era insuportável. O medo da morte traz uma antecipação da morte, o fim prematuro da luta. É-se tanto mais vivo, porém, quanto mais se luta contra a morte. (CARDOSO 2012: 48-9)

O autor discute muito em seu *Diário* e em sua literatura um dos maiores medos dos homens e que nos é inevitável: a morte. Este tema também não deixará de aparecer em sua incursão pelo cinema, como veremos mais adiante. Para ele, através da representação da morte pode-se ter uma boa figuração sobre a vida; sentir a morte pode dar também sentido à vida, e nada melhor do que a arte, a representação e a intensidade que a arte é capaz de propor para suportar o papel desta discussão. Ele segue em seu *Diário*:

Dar importância às coisas que sabemos mortas e que, entretanto, nos fazem sentir bastante. Representar dramas e comédias em torno dessas coisas; representar com toda a intensidade para que se consiga ter o sentimento da vida. Deixar a representação nos levar a qualquer ponto, a qualquer choque, a qualquer absurdo. Subitamente havemos de nos lembrar de que, todavia, estamos esperando... (CARDOSO 2012: 57)

O autor persegue a ideia de Deus e da morte, com uma certa culpa católica de não suportar viver em um mundo sem Deus, embora muitas vezes em suas obras conceba o mundo exatamente desta maneira. Enquanto lança suas questões, escreve o quanto as regras teológicas não o abandonam, sendo questões onipresentes em sua vida e obra. Lúcio Cardoso joga com a presença de um Deus invisível, ou de um mundo sem Deus, porém sempre palpitante, como em *Salgueiro*, em que na desagregação social e moral da família, que nunca foi unida, o personagem Geraldo questiona várias vezes a si mesmo e aos demais personagens sobre a existência ou não de Deus:

Ouvia os pingos grossos rolando nas folhas e caminhava mais depressa, atemorizado pelo aguaceiro que não tardaria a desabar. Repentinamente, a ideia voltou a se fixar com estranha nitidez: Deus? Parou, os olhos muito abertos devassando a treva, respirando fundo, sem mais se importar com a chuva. Não, definitivamente aquele não era o mundo de Deus. Distinguiu adiante, numa curva, o balanço vagaroso de uma luz. Ia e vinha, agonizando sobre a estrada, aos arrancos furiosos do vento. Algo lhe ocorreu como se um pesadelo o subjugasse. (CARDOSO 2007: 207)

Segundo Luís Bueno em *Uma história do romance de 30* (2006), *Salgueiro* é um forte romance psicológico em um cenário que poderia ser de romance social, em que "Lúcio Cardoso faz uma apropriação por assim dizer espiritualista do universo social" (BUENO 2006: 275); e o que salta aos olhos no livro é "a figuração de um mundo sobre o qual agissem criaturas sem Deus." (BUENO 2006: 205). Luís Bueno ainda comenta que em *Salgueiro* tanto os motivadores das ações dos personagens quanto a própria situação social, a pobreza, aparecem também em decorrência de um afastamento de Deus, além das questões sociais ou econômicas:

O morro do Salgueiro é uma espécie de inferno - designado literalmente por essa palavra em mais de uma ocasião - em que mais facilmente se veem aquelas vidas em que a fé é substituída pelo medo. Trata-se de um universo aparentado do trágico, uma espécie de Tebas vivendo sob a desgraça de um erro. A diferença é que esse estado trágico não vem da ação isolada de algum indivíduo, mas da postura geral de rebaixamento espiritual, a *hybris* sendo substituída pelo maior dos pecados, prefiguração do inferno cristão propriamente dito, que é o distanciamento voluntário de Deus. (BUENO 2006: 275)

Ainda, para Luís Bueno, a suposta liberdade para a qual aponta Lúcio Cardoso – como a aparente libertação das personagens femininas, por exemplo, que muitas vezes vivem em descompasso com a experiência social patriarcal vigente – aparece como um meio para se alcançar a utopia, e para isto os personagens recorrem frequentemente a

Deus. Os personagens de Lúcio Cardoso, em sua busca por liberdade ou por Deus acabam passando por experiências violentas e dramas pessoais profundos. Mas há alguma esperança possível em Lúcio Cardoso? O que tento sublinhar aqui é que o fracasso e o sofrimento dos personagens acabam por, muitas vezes, introduzir o lado espiritual, aspecto este extremamente presente na obra de Lúcio Cardoso.

Esta breve incursão ao romance *Salgueiro* é importante para entendermos que ao longo de sua obra, e inclusive através do *Diário*, podemos perceber que Lúcio Cardoso questiona a existência ou não de Deus, coloca a figura de Deus e até a moral cristã como pontos centrais, ao mesmo tempo em que aborda em suas obras, de maneira crítica, uma moral destruidora da sociedade. Para Valéria Lamego:

Entre o seu Deus [o de Lúcio Cardoso]¹⁵ e a vida eterna, existiam homens de carne e osso, seres frustrados e aniquilados pela vida, sobrevivendo dramaticamente no subsolo das relações afetivas e pessoais, demonstrando muitas vezes o lado oculto e profundo dos indivíduos cindidos pela moral social e religiosa. (LAMEGO 2013: 43).

Então, poderia a fé ser libertadora em um ambiente opressor, conservador e de misérias humanas e morais? Por isso, para além da fé, para Lúcio Cardoso o mundo não pode existir sem as “instituições”, sem a força da influência do meio. “O ‘meio’ força a adaptação do homem às novas condições e os ‘adaptados’ modernos têm mesmo um certo aspecto agradável. As crises podem sempre ser superadas e novos costumes e novas ‘liberdadezinhas’ vão sendo adquiridas, e assimiladas e, quando necessário, renovadas.” (CARDOSO 2012: 57). Então, o que resta de livre arbítrio ao homem pode moldar muito mais aspectos subjetivos e muito particulares do que o meio social como um todo, como se este fosse uma entidade quase que inabalável. Alfredo Bosi comenta sobre a paisagem moral provinciana muito bem retratada por Lúcio Cardoso, e como o autor soube combinar tal paisagem à uma atmosfera obscura em seus romances:

Lúcio Cardoso e Cornélio Penna foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances. A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama. (BOSI 1974: 465)

¹⁵ Grifo meu.

De fato, Lúcio Cardoso escreve sobre as cidades provincianas do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, aponta para a decadência das famílias patriarcais burguesas em cenários pesados, e, como aponta Bosi, sempre com a presença de personagens “insólitos” e “oprimidos”. Os cenários escuros, opressivos e de angústia, como a favela em seu romance *Salgueiro* ou a casa dos Meneses na *Crônica da casa assassinada*, parecem criar as atmosferas certas para o erro, para a transgressão dos personagens. Vemos um cenário opressivo se repetir também em seu roteiro *A mulher de longe*, ou na pequena cidade de *Porto das Caixas*. A presença de Deus ou da religião e a moral do meio também são temas que se repetem com frequência em diferentes manifestações artísticas do autor, como pudemos observar em algumas passagens do *Diário* e em algumas de suas passagens literárias.

1.3 A tentativa de fazer cinema: os diários de filmagens

Passando deste apanhado mais geral sobre os temas perseguidos por Lúcio Cardoso, e, compreendendo a importância do *Diário* tanto como testemunho de sua intensa criação artística quanto na elucidação de como compreender melhor estes seus temas. Lúcio Cardoso exercitou a escrita de diários entre 1942 e 1962, com intenção específica e declarada de publicação dos mesmos, ainda em vida. Os diários fazem parte de um projeto literário híbrido, parte integrante da criação multifacetada do autor. Podemos perceber através da leitura do *Diário* como há uma relação de grande subjetividade do autor com sua obra. Acredito que esta relação possa lançar luz a como ele entendia a relação com o cinema, para ele uma criação muito subjetiva e penosa, como veremos adiante.

Através da investigação no *Diário* pode-se constatar que a relação de Lúcio Cardoso com o cinema é, na maioria das vezes, tomada como uma experiência de grande fracasso. Ao contrário do que se possa imaginar, seus relatos nos revelam a consciência terrível que Lúcio Cardoso tinha de seu trabalho, e sua total lucidez acerca de suas empreitadas no cinema (e também no teatro).

No seu *Diário*, pode-se seguir passo a passo o desenvolvimento das filmagens de *A mulher de longe* (1949), na praia de Itaipu, e também da empreitada em *Almas adversas* (1948), em Congonhas do Campo. Em 1948 ele escreve o argumento e é um dos produtores de *Almas Adversas*, filme dirigido por Leo Marten. Hoje, encontram-se apenas alguns fragmentos do filme, em estado muito precário, na Cinemateca Brasileira¹⁶. Depois, em 1949, concebe a história, escreve o roteiro e assume a direção do longa-metragem *A mulher de longe*¹⁷, filme que nunca veria acabado, por conta de problemas técnicos, de produção e por sua inexperiência como cineasta¹⁸. Seu anseio com relação à realização do longa-metragem *A mulher de longe* aparece em sua escrita no *Diário*, e também aparece sua relação com a sétima arte, que ele relata possuir desde a infância:

¹⁶ Informação do cineasta Luiz Carlos Lacerda, o Bigode.

¹⁷ Luiz Carlos Lacerda fez um documentário com as imagens que conseguiu recuperar do filme *A mulher de longe*. O filme teve sua estreia em 2012.

¹⁸ Também encontram-se apenas alguns fragmentos do filme na Cinemateca Brasileira.

Finalmente devemos começar amanhã as filmagens de *A mulher de longe*. Sozinho, enquanto passo e repasso cenas que pretendo fazer viver diante da câmera – esse estranho gosto, essa ansiedade de fazer reviver através de um detalhe, um mundo adormecido e apenas entrevisto – sinto uma espécie de choque, um frêmito quase de susto. Parece-me que acordo de repente, que não tenho o direito de tocar nessas formas escondidas, que não me pertence o dom de fazer ressurgir na tela a visão de um sentimento ou de uma paisagem perturbada... Como pude ir tão longe – pergunto a mim mesmo, como pôde me ter apanhado assim desprevenido toda esta diabólica engrenagem? Mas não, a aventura não é assim tão bizarra. Desde a infância, desde os tempos mais recuados, o cinema foi para mim uma constante preocupação. Lembro-me dos montes de revistas cortadas, os desenhos, os programas que inventei, as telas improvisadas... Na Tijuca, no porão de uma casa onde moramos, havia uma cidade inteira de cinemas. (CARDOSO 1970: 36)

Nas filmagens, devido a problemas de produção, as etapas de filmagem não se desenrolam tão bem e ele passa a se sentir bastante cansado, sente-se sem forças para continuar com a empreitada na qual ele tanto acreditou. Lúcio Cardoso demonstra que se sentia incapaz de concluir o trabalho, deixando em certo momento transparecer seu cansaço, sua causa quase perdida e sua sensação de profundo fracasso:

Amanhecer em Itaipu, depois de uma noite agitada e insone, estranhamente sensível aos mil pequenos ruídos da solidão. Sinto-me bastante fatigado e de minuto a minuto minha tarefa parece mais difícil. Acresce a tudo isto, que minha alma não está mais aqui, é com esforço que suporto as faces que me rodeiam. Não sei onde conseguirei forças para terminar o filme, se bem que tenha absoluta consciência de que é preciso ir até o fim. (CARDOSO 1970: 40)

Segundo relatos do *Diário*, Lúcio Cardoso e sua equipe ainda conseguiram finalizar e estrear o filme *Almas adversas*¹⁹, e relata a experiência como bastante profunda, porém fracassada. Ele nota este fracasso pois sente que não conseguiu se expressar suficientemente bem enquanto cineasta. O relato de Lúcio Cardoso anterior à estreia do filme é o seguinte:

Estreia hoje de *Almas Adversas*, que tanto trabalho me custou. É verdade que serviu para mim como uma profunda experiência, mas não posso constatar senão que se trata de uma grande esperança fracassada. Com que ingenuidade acreditei que estivesse trabalhando a favor de uma grande tarefa! – e convenhamos, o defeito não é dos outros, é meu. Não tive a alma pequena que era necessária para empregar nessas coisas... E só compreendi isto tarde demais. (CARDOSO 1970: 66)

¹⁹ Procurei o filme *Almas adversas* nos registros online da Cinemateca Brasileira, inclusive troquei informações com cineastas e parentes dos cineastas que tinham envolvimento com Lúcio Cardoso. Quem me cedeu mais informações, via e-mail e pessoalmente, foi o cineasta Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, importante pesquisador e entusiasta da obra de Lúcio Cardoso. Porém, não consegui localizar o filme e o próprio cineasta também me relatou que não. Ele disse que conseguiu recuperar na Cinemateca Brasileira somente alguns trechos que se encontram em seu documentário *A mulher de longe*, obra a qual discutirei no capítulo 3. Então esta obra é tida como um “filme perdido/não encontrado”. Realizei por e-mail uma entrevista com o cineasta Luiz Carlos Lacerda, e, com a permissão dele, a entrevista se encontra nos Anexos deste trabalho. Agradeço a imensa ajuda do cineasta, sempre muito solícito.



Figura 2. Lúcio Cardoso e atriz Maria Fernanda nas gravações do filme *A mulher de longe* (1949).

Como vimos, Lúcio Cardoso deixa claro que tentou criar em cinema, mas que fracassou, que não suportou as intempéries decorrentes de uma produção cinematográfica. No *Diário*, seguem-se reclamações a respeito de problemas com a produção do filme *A mulher de longe*, como o tempo inadequado, longas horas de expectativa e ainda dificuldades de ordem financeira.

Percebe-se então através das anotações no *Diário* que o processo de produção/filmagem dos filmes invadia as sensações do escritor, a tarefa de diretor era realizada com o esforço do corpo e da mente; ele ficava extremamente suscetível às suas criações, que tanto lhe custavam. Pensemos como o trabalho de diretor cinematográfico é diferente do de escritor, pois enquanto este é um trabalho individual e solitário, aquele é um trabalho em equipe e até fisicamente fatigante. O autor se mostra tocado pela sétima arte, mas talvez sua experiência enquanto escritor não lhe permitiu levar a cabo o sonho de ver uma construção sua acabada no cinema. A literatura oferece uma grande liberdade criadora, enquanto o cinema restringe esta liberdade devido a limitações técnicas, materiais e financeiras. Lúcio Cardoso, como escritor, não deu conta de se tornar o Lúcio Cardoso diretor de cinema, mas não por isto deixou um legado menos importante.

Veremos agora mais particularmente a filiação de Lúcio Cardoso com o cinema brasileiro. Foi fundamental sua relação com cineastas como Paulo César Saraceni e Luiz Carlos Lacerda, pois ele acabou deixando argumentos para que estes cineastas

dirigissem. Posteriormente, por escolha dos próprios cineastas, algumas de suas obras foram adaptadas – e com louvor – para a tela cinematográfica. José Olympio escreve, na apresentação do *Diário Completo* (1970), sobre a filiação de Lúcio Cardoso com o Cinema Novo:

Dentro do cinema novo sua presença já estava marcada, com o roteiro que escreveu para o filme de Paulo César Saraceni, *Porto das Caixas*. Seu filme, como diretor e roteirista, ficara inacabado – *A mulher de longe*. Assim como no teatro lutara por uma nova linguagem mais profunda, sem detrimento do ritmo cênico, no cinema, as fotos e trechos de copião conservados testemunham sua ânsia de engrandecer, com o décor da tragédia, o pioneirismo de uma fase heroica da criação cinematográfica. Véspera coerente, sem dúvida, da onda cada vez maior do cinema novo. Na fatalidade de um ciclo, hoje com Lúcio ausente, suas novelas e romances são cobiçados pelos mais novos rebentos deste cinema novo – a seiva do criador total e íntegro que foi Lúcio Cardoso não cessa de fecundar, comunicar-se e fazer-se viva. (OLYMPIO, *apud* CARDOSO 1970: 9)

Se Lúcio Cardoso não conseguiu levar a cabo seu filme, de fato sua obra ficcional serviu como inspiração para cineastas posteriores, e, mesmo seu argumento para *Porto das Caixas* foi um dos primeiros a ser rodado no período do Cinema Novo. Vejamos, então, a relevância do movimento do Cinema Novo em um contexto político-histórico bem específico do Brasil, destacando que Paulo César Saraceni foi um dos principais nomes deste movimento e teve uma respeitável filiação com o autor Lúcio Cardoso.

1.4 O contexto do Cinema Novo

A “busca pelo compromisso com a verdade” fez do movimento cinematográfico brasileiro chamado Cinema Novo (formado nos anos 60) um fenômeno de importância internacional, ao debater a desigualdade social como um problema político, já antes discutida pela literatura brasileira de 30. Inclusive, deu muito certo para o Cinema Novo partir da literatura brasileira para a criação de seus filmes, servindo-se de adaptações literárias para a criação de roteiros com os temas sobre realidade brasileira que os cineastas tanto queriam abordar. Obras como *Macunaíma* (1928, Mário de Andrade), *Vidas secas* (1938, Graciliano Ramos), *A hora e vez de Augusto Matraga* (1946, Guimarães Rosa) e *O pagador de promessas* (1959, Dias Gomes) foram transpostas para o cinema com muito sucesso. A construção de uma marca cinematográfica tipicamente brasileira, aspecto buscado pelo Cinema Novo, estreitou-se no intercâmbio entre literatura e cinema definindo esta como uma das linhas potentes do cinema no Brasil a partir dos anos 50. O próprio Lúcio Cardoso terá algumas obras literárias adaptadas para o cinema, por dois cineastas que sofreram muita influência do Cinema Novo – Paulo César Saraceni e Luiz Carlos Lacerda, e, ainda, *Porto das Caixas*, que é um argumento do autor, será um dos primeiros filmes do movimento. Lúcio Cardoso também, em sua tentativa com o filme *A mulher de longe*, antecede para o Cinema Novo uma estética que valoriza a utilização de locações ao ar livre, como o litoral, e levanta um questionamento sobre a opressão dos sujeitos pelo meio, pela religião, temas que os cineastas do movimento também vão perseguir.

Sobre o contexto político do Brasil na época do surgimento do Cinema Novo, o país nos anos 50 e 60 sofreu um forte movimento de urbanização e intenso processo de industrialização, com resultados sociais muito contraditórios. A política econômica dos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart era bastante embasada em pensamentos desenvolvimentistas; a cultura política da época se apoiava no subdesenvolvimento, no populismo e na dominação cultural como categorias centrais. Para analisar a realidade brasileira, os intelectuais de cinema da época tomavam a cultura popular como “autêntica” enquanto a cultura das classes dominantes era vista como “alienada”. A ideia era consolidar a questão da afirmação nacional, em um momento em que predominava o pensamento de que um país economicamente subdesenvolvido também era subdesenvolvido na área cultural. O Brasil sofria com o “fantasma colonial”, e era

visto por muitos como um país de atitude resignada e colonizado culturalmente. O pesquisador Pedro Simonard trata sobre o processo de afirmação nacional:

O papel que a produção cultural teria que desempenhar nesse processo de afirmação nacional era fundamental. A burguesia e as camadas urbanas guiavam seu comportamento por aquilo que era ditado pela produção cultural estrangeira, principalmente pelo cinema de Hollywood. Diante disso, a necessidade de se criarem condições para que o artista brasileiro pudesse enfrentar as produções estrangeiras era uma das frentes de atuação dos nacionalistas. A luta pela afirmação de uma cultura nacional tinha como um dos seus principais objetivos buscar fazer com que o cinema brasileiro, por ser uma arte e um veículo de comunicação de massa, ocupasse os espaços do cinema estrangeiro ou que, ao menos, conseguisse dele tomar uma fatia do mercado brasileiro. (SIMONARD s/d: s/p)²⁰

A geração do Cinema Novo, seguindo os passos de uma geração anterior, do começo dos anos 50, questionava a dependência do mercado brasileiro aos filmes importados e a submissão dos cineastas do Brasil à linguagem do cinema de Hollywood. O público e os próprios produtores cinematográficos brasileiros acreditavam que o “cinema de verdade” vinha de fora, mais um sintoma da dominação colonial. A luta travada então pelos cineastas do Cinema Novo era para que o cinema nacional se tornasse uma das expressões genuínas da cultura brasileira; os filmes produzidos no Brasil deveriam ser vistos também como produtos culturais, e não apenas industriais. E qual deveria ser o ponto de partida desse cinema? Um total mergulho na realidade brasileira, tendo em sua base o homem e a cultura do Brasil. Essa luta em prol de um cinema nacional ganhou força a partir do começo dos anos 60. A ideia era a de fazer filmes anti-industriais, recusando uma estrutura formada por estúdios, grandes orçamentos e “star system”. Então, a partir do Cinema Novo o cinema brasileiro passa a ser reconhecido, inclusive pela crítica, que em grande parte não reconhecia anteriormente a existência de um cinema nacional, com exceção aos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

O nome “Cinema Novo” surgiu por sugestão do crítico Ely Azeredo, por ser naquele momento um novo cinema que tratava da pluralidade dos enfoques sociais. Sete dos principais diretores deste movimento, Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr, Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr, escreveram o manifesto *Luz & Ação*, que trata do período do cinema brasileiro de 1963 a 1973. Neste manifesto fica claro que os cineastas queriam com o seu cinema apresentar a situação cultural e social brasileira, criticando a “herança colonial”

²⁰ SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*. Artigo online.

brasileira e almejando tornar crítico o olhar do espectador, acerca da consciência de sua própria existência. Outros cineastas muito respeitáveis do período foram Paulo César Saraceni – muito importante para este trabalho por sua filiação de amizade e artística com Lúcio Cardoso, que veremos mais adiante – e também Roberto Santos, Ruy Guerra e Olney São Paulo.

Diversos manifestos foram escritos por Glauber Rocha – o nome mais conhecido do Cinema Novo – como o *Eztetyka da fome*, em que critica a situação desigual do subdesenvolvimento e narra as dificuldades do Cinema Novo, enfatizando a finalidade do grupo de fazer um cinema nacional, popular, autoral e revolucionário. Glauber começa o manifesto destacando os flagelos socioeconômicos não apenas do Brasil mas de toda a América Latina, colocando a fome no âmago das sociedades e criticando o olhar colonial, pontos que, segundo o autor, os países da América Latina teriam em comum. Glauber Rocha é bastante enfático sobre as miserabilidades da América Latina em *Eztetyka da fome*:

(...) enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. Eis - fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

(...)

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA 1965: s/p)

Assim, a forma como o Cinema Novo retratava o ambiente passava por uma crítica luta contra o subdesenvolvimento, muitas vezes escancarando a miséria, a fim de gerar reflexões no público e “desalienar” o povo. Dentro do próprio cinema brasileiro, os “inimigos” a serem combatidos eram as chanchadas e os filmes de estúdio. Para os artistas do Cinema Novo o padrão de filmes de estúdio da Vera Cruz era definitivamente um modelo a ser rejeitado. Pedro Simonard afirma que:

(...) a chanchada era condenada por sua falta de ousadia estética, por seu caráter de imitação do cinema de Hollywood, por ser um cinema primário e que não ajudava o trabalho de conscientização do público e de mudanças na realidade do país. Em suma, a chanchada era criticada, basicamente, por não se enquadrar nos projetos que as esquerdas brasileiras haviam elaborado para o Brasil e o povo brasileiro; na imagem que estas queriam passar do país; na proposta, mais específica, que as esquerdas criaram para a função que a arte deveria desempenhar naquela conjuntura. (SIMONARD s/d: s/p)

Para o Cinema Novo, o cotidiano popular não deveria ser ridicularizado ou estigmatizado, como nas chanchadas, e sim tornado ponto de crítica e reflexão. Os artistas defendiam o caráter coletivo e didático da obra de arte, assim como o compromisso político do artista; a arte deveria ser engajada. Miliandre de Souza fala sobre o papel da intelectualidade no período:

Portanto, estava destinada à intelectualidade a função de educar e orientar essas massas. Assim, adaptada à contingência histórica, a categoria *povo* agregaria diferentes classes sociais e grupos ideológicos em função de um último objetivo: a revolução brasileira. Logo, o povo em constante referência não era exatamente sinônimo de classes populares como tenderíamos a pensar, mas um conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais comprometido com o “movimento nacionalista brasileiro”, no qual somente a formação de uma “frente única” seria capaz de interferir na estrutura da sociedade. (SOUZA 2003: 148)

Mas também há o que se criticar: muitos elementos muito relevantes da cultura popular brasileira foram deixados de lado pelo Cinema Novo, como o carnaval e as festas populares. Por conta da linguagem rebuscada dos filmes e da dificuldade de entendimento acerca do que era retratado, houve um isolamento do público com relação ao Cinema Novo, a esta intelectualidade, pois a burguesia e a classe média, que eram as classes que mais tinham acesso ao cinema, não gostavam da imagem do Brasil que lhes era mostrada. Os filmes pretendiam atrair o público, mas havia um distanciamento dos espectadores, pois os filmes queriam retratar o universo popular, que era colocado em contraposição ao universo da classe média.

O Cinema Novo fez sucesso entre os estudantes, cineclubistas e os intelectuais que compartilhavam da mesma cultura política que os realizadores, e também ganhou grande reconhecimento no exterior. Sem muito acesso ao público brasileiro de massa, uma das principais propostas do movimento não atingiu grande sucesso - a conscientização/politização do povo. Essa ambiguidade de existir certa rejeição do público enquanto os artistas buscavam justamente tornar o público mais crítico causou uma ruptura, uma separação intelectual entre público e cineastas que seguiu todo o movimento do Cinema Novo. Mas, com uma produção intelectual ativa, os cineastas

desse movimento obtiveram sucesso de crítica e elevaram a cinematografia brasileira; a forma nova de se fazer cinema foi mesmo o grande marco deste movimento, uma arte política e esteticamente revolucionária. Glauber Rocha, um dos principais cineastas do movimento, criou com seu discurso altamente influente um cânone para toda a crítica latino-americana dos anos 60.

Como vimos, a independência ideológica e financeira pretendida pelos cineastas do Cinema Novo foi buscada a partir de um distanciamento do cinema industrial que se fazia no Brasil anteriormente, que para eles só era comprometido com a mentira e a exploração. Mesmo partindo da colocação sempre centrada na liberdade do autor ao realizar sua obra, sem conivências com o Estado, alguns filmes desse período receberam financiamento do governo, como o *Cinco vezes favela* (1962), filme em que dividiram a direção Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Este filme foi financiado pelo CPC, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), importante organização política do período, criada por um grupo de intelectuais de esquerda, com o objetivo de criar e divulgar uma arte popular revolucionária. Para os cineastas era difícil que existisse um tipo de indústria que aceitasse financiar os filmes que eles realizavam, pois eles visavam justamente denunciar a indústria, e, principalmente para Glauber Rocha, a indústria interferia na liberdade de criação do autor.

Segundo Jean-Claude Bernardet, importante crítico e pensador do cinema brasileiro, o Cinema Novo mostrou e valorizou o povo, mas este cinema foi realizado pela classe burguesa, e, portanto, os problemas sociais eram mostrados de um ponto de vista burguês, e não popular. Era uma tentativa de produção artística realizada pela classe média em torno da representação do popular. Para Maurice Capovilla “o clima de subdesenvolvimento gera no cinema, e na arte em geral, saídas falsas, seja a imitação pura e simples da metrópole, seja o populismo regionalista sincero, mas inócuo.” (CAPOVILLA, apud SOUZA 2003: 153).

Essa representação do subdesenvolvimento por parte dos artistas, do ponto de vista de uma burguesia, pôde mesmo denotar tanto uma grande percepção e capacidade em retratar o Brasil, como também uma fácil alegoria do “realismo” que se buscava retratar, como o epíteto de um nacionalismo veiculador de algo “exótico” para ser visto e vendido lá fora. Assim, pode-se dizer que o Cinema Novo não alcançou o objetivo ambicioso de ser um cinema de público ou um cinema popular, pois a formação de uma intelectualidade engajada precisava passar pela formação de um público capaz de

absorver o que estava sendo produzido no meio artístico e intelectual daquele período. Mas o Cinema Novo foi até o fim, nos anseios daquela juventude, e constitui parte importantíssima e fundamental da história do Cinema Brasileiro.

Para os cineastas do Cinema Novo, a neutralidade não era bem vista como critério de produção e criação artística. O que se buscava era um posicionamento ideológico dos autores, além da busca de se causar reflexões críticas no público. Glauber Rocha fala do compromisso do Cinema Novo com a verdade:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. (ROCHA 1965: s/p)

A crítica de Glauber Rocha em *Eztetyka da fome* e na realização de toda sua obra cinematográfica e a busca dos cineastas do período são também características comuns ao romance social de 30. Ambos, Cinema Novo e Literatura de 30, apontam para o retrato da realidade em seus elementos históricos, enfatizando questões sociais e ideológicas ao denunciar desigualdades e injustiças. Os filmes deveriam ser, antes de tudo, fortes discursos políticos. Lúcio Cardoso também inicia sua produção com este mesmo procedimento, em *Maleita*, adicionando seu traço predominante de introspecção e de cenários sombrios. Também, os intelectuais do Cinema Novo defendiam que o cinema brasileiro deveria privilegiar a produção barata, filmes rodados em espaços abertos, com luz natural e câmera na mão²¹, mesmas escolhas feitas por Lúcio Cardoso na criação de seus roteiros, mesmo anteriormente ao surgimento do Cinema Novo. Lúcio Cardoso foi um precursor ao se envolver com múltiplas artes e apontar, ao mesmo tempo, para questões sociais e para a introspecção do sujeito, e criar personagens que em suas reflexões são capazes de apreender o mundo e também o formatar, questionar. Veremos adiante a sensata escolha de Lúcio Cardoso por um cenário novo que aparece em sua produção cinematográfica e que atende tanto às

²¹ A famosa expressão conhecida como um lema do Cinema Novo “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” deve ser atribuída ao diretor de fotografia e operador de câmera Dib Lufti (1936). No filme *O menino da calça branca*, de 1963, Lufti estreou como cinegrafista de cinema, pois antes só havia trabalhado com televisão. Ele soube dar forma às ideias dos diretores do Cinema Novo, era muito virtuoso com a câmera na mão, dando vida a esta técnica. Fez filmes com Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, Eduardo Coutinho, Domingos Oliveira, Cacá Diegues, Walter Lima Jr, Roberto Farias, e foi operador de câmera de um filme muito importante do Cinema Novo, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

características de cenários do (posterior) Cinema Novo quanto sua característica pessoal de retratar um mundo sombrio e os embates entre os homens e Deus; este cenário é a praia – o mar.

Por fim, o Cinema Novo problematizou as mazelas sociais, políticas e econômicas, do Brasil, retratando os problemas sociais com uma visão altamente estética e crítica, na denúncia das mazelas do povo brasileiro, trazendo o homem do sertão e o homem pobre como personagens centrais. O olhar crítico dos cineastas ao processo de expansão do país, em um capitalismo que expande as desigualdades sociais, ainda nos é altamente atual. Lembremos que no manifesto *Eztetyka da fome* Glauber Rocha queria alertar não apenas para a fome, mas para a alienação, a fome de educação e de cultura. Desta forma, os cineastas do Cinema Novo tinham sede por realizações artísticas, e realizaram um cinema independente que, na oposição ao cinema industrial, formou uma linguagem própria pela expansão do cinema brasileiro, na busca pela garantia de produção, distribuição e exibição, e pela valorização da cultura nacional.

1.5 A relação de Lúcio Cardoso com o cineasta Paulo César Saraceni

O cineasta Paulo César Saraceni conheceu Lúcio Cardoso através do amigo Octávio de Faria nos bares do Rio de Janeiro. Frequentavam juntos a vida boêmia nomes como Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Lúcio Cardoso, Saraceni e outros cineastas do início do Cinema Novo, segundo depoimento do cineasta Luiz Carlos Lacerda. Em declaração para o curta-metragem intitulado *Lúcio Cardoso* (1993, de Eliane Terra e Karla Holanda), Saraceni conta o que cineasta Alberto Cavalcanti lhe disse certa vez, que “o maior copião que ele havia visto na vida era *A mulher de longe*, de Lúcio Cardoso”. Saraceni afirma ainda que Lúcio Cardoso possuía uma personalidade muito sedutora e uma capacidade extraordinária de fazer arte. Nas palavras do próprio cineasta, “Lúcio Cardoso, Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini foram três pessoas que eu conheci que eram os mais capazes de criar arte, possuíam uma energia criadora como eu nunca vi”.²² Saraceni declara também que desde que conheceu Lúcio Cardoso sempre quis realizar em cinema junto com ele.

O filme *Porto das Caixas* (1961) com argumento de Lúcio Cardoso foi dirigido por Paulo César Saraceni. O filme foi uma das primeiras experiências do Cinema Novo, ao lado de filmes como *Os cafajestes* (1961 - Ruy Guerra) e *Barravento* (1961 - Glauber Rocha). É a estreia de Saraceni com longas-metragens, e foi tido como polêmico desde a época de seu lançamento, pois trata do assassinato do marido cometido por uma esposa, sendo que esta planeja sua morte ao se envolver com um amante, ela trama uma teia de relações a partir unicamente de suas vontades. A parte da produção mais conhecida de Paulo César Saraceni é a trilogia inspirada na obra de Lúcio Cardoso: *Porto das Caixas* (1961), *A casa assassinada* (1971) e *O viajante* (1999). Lúcio Cardoso não chegou a ver os últimos dois filmes, pois faleceu em 1968. Segundo Glauber Rocha em *Revolução do Cinema Novo* (1963), em 1961 com *Porto das Caixas* "o Cinema Novo sai da fase da descoberta pura e da intuição para uma fase de reflexão e de ruptura com suas próprias raízes." (ROCHA 2004: 149). Ainda, segundo Glauber Rocha, os primeiros filmes do Cinema Novo são uma “revolução filosófica”, pois são uma superação das dificuldades técnicas e de produção do período através do esplendor lírico que os filmes eram capazes de trazer. "Eis a origem de *Rio*, *40 graus*, *Os cafajestes*, *Barravento*, *Porto das Caixas*, *Garrincha*, *alegria do povo* e

²² Transcrição de trechos do depoimento de Paulo César Saraceni para o filme *Lúcio Cardoso* (1993, de Eliane Terra e Karla Holanda).

Cinco vezes favela - os primeiros filmes do Movimento Brasileiro de Cinema Novo, nascidos na lacuna entre Jânio e Jango." (ROCHA 2004: 364).

Porto das Caixas enquanto produto audiovisual expôs estruturas bastante significativas em som, plasticidade, fotografia, montagem interpretação e texto. O filme conta a história de um crime, de uma mulher pobre e maltratada por um marido ignorante, que seduz um amante para matá-lo. Por fim, é ela própria quem realiza a proeza de matá-lo, e ao final, na linha do trem, segue um caminho distinto de seu amante. A protagonista parte em busca de uma solução que a levasse para longe do que a atormentava, e isto não poderia se dar nem ao lado do marido nem do amante. Esta ideia reflete um protagonismo da revolução feminina nos espaços físico e psicológico, aspecto bastante trabalhado por Lúcio Cardoso em muitas de suas personagens literárias, como Ida de *Mãos vazias*, Nina da *Crônica da casa assassinada* e Marta de *Salgueiro*. Dentro do movimento do Cinema Novo e devido à conturbada situação política da época, momentos antes do golpe de 64, o filme foi um espelho para os demais filmes que viriam a seguir e também uma exclamação de resistência dentro do movimento, e estes são certamente grandes méritos desta produção nacional. Glauber Rocha fala sobre a estreia de *Porto das Caixas*:

Este Cinema é uma Revolução em busca de uma Revolução: não era filho de Jango e neste período os Caciques da Cultura Janguista queriam prender, censurar e mesmo fuzilar membros do Movimento. Para se ter ideia do ódio que o Centro Popular de Cultura tinha ao Cinema Novo, lembro-me que na estreia de *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, no Bruni Copacabana, uma sexta-feira noturna (1961), o prócer Teatral da época, Oduvaldo Vianna Filho, levou um gato dentro dum saco e o soltou na plateia miando durante uma cena dramática. (ROCHA 2004: 364)

Pouco antes de *Porto das Caixas* Saraceni havia realizado o curta-metragem *Arraial do Cabo* (1959), considerado um dos filmes inaugurais do Cinema Novo. O passo seguinte foi a direção de seu primeiro longa-metragem *Porto das Caixas*, que consolidou definitivamente a adesão de Saraceni ao movimento. Depois, seguiram-se as direções dos filmes *O desafio* (1965)²³ e *Capitu* (1968), seu primeiro filme de adaptação literária. Glauber Rocha também fala da relação próxima de Saraceni com Lúcio Cardoso:

²³ *O desafio* traz uma referência direta ao filme *À bout de souffle* (1960), de Godard, na cena inicial do casal conversando no carro, o que sustenta como a Nouvelle Vague francesa foi uma das referências para a concretização dos ideias estéticos do Cinema Novo brasileiro.

Sarra gostava de Rossellini, Ford, Stroheim, Vigo e queria fazer um cinema forte e poético. Como romances de Stendhal, ele era um filho de Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, com quem religiosamente se encontrava todo sábado à noite num bar de Copacabana. (...) Lúcio, seu amigo e mestre como Octávio de Faria, escrevera *Porto...* Sarra filmou *A casa...* depois da morte de Lúcio. (ROCHA 2004: 436-439).

Saraceni, em correspondência com Lúcio Cardoso²⁴, expressa sua profunda admiração pelo escritor e seu desejo em filmar a *Crônica da casa assassinada* (1959), dizia-se atônito após a leitura do livro e completamente motivado em dirigir este filme, que tinha que ser seu. *Porto das Caixas* é um filme que retrata um Brasil melancólico, com uma fotografia²⁵ cheia de espaços vazios, o dito pelo não visto. Lúcio Cardoso introduz na filmografia de Saraceni uma subversão cabal, como bem admiravam os cineastas idealistas do período, que, como já vimos anteriormente, eram contra o sistema, contra os filmes de estúdio, contra os filmes estrangeiros e a favor de uma nacionalização reflexiva do cinema. Os escritos de Lúcio Cardoso possuíam o aspecto soturno que Saraceni soube tão bem aproveitar, tanto partindo de um escrito original para cinema que o autor deixou, como é o caso de *Porto das Caixas*, como nos dois romances que posteriormente Saraceni adaptou para o cinema, *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*.



Figura 3. Paulo César Saraceni na direção de *Porto das Caixas* (1961), ao lado da atriz Irma Alvarez.

²⁴ Nos arquivos da FCRB.

²⁵ A fotografia do filme é de Mário Carneiro, importante diretor de fotografia do Cinema Novo, muito influenciado pelo cinema do diretor italiano Roberto Rossellini, pois a estética e a temática do neo-realismo italiano também foram importantes para o Cinema Novo.

1.6 A lírica sobre a solidão: fez-se mar

Lúcio Cardoso retratou em sua literatura mais o interior do que o litoral, fazendo um balanço crítico sobre a sociedade burguesa patriarcal e sua decadência, sobre um avançar modernizador e suas consequências, por vezes trágicas. O autor enxergou em sua possibilidade de fazer cinema um cenário novo que é o litoral, a praia, o mar, em que seus temas lúgubres se mantiveram. Portanto, Lúcio Cardoso inicia em seu cinema um cenário que não aparece em sua literatura, pois mesmo quando o autor trata sobre o Rio de Janeiro não fala sobre o litoral, e sim sobre a decadência urbana da cidade: um submundo de prostitutas, alcoólatras e assassinos, um Rio de Janeiro de angústia, desolação e tragédias pessoais espalhadas pelas ruas do Catete, da Lapa, da Cinelândia, pelos becos e vielas do bairro da Saúde e do Méier, como em *Inácio* (1944) e *O enfeitiçado* (1954). A ideia do mar também aparece bastante em seu *Diário*, como um cenário totalmente intrigante para o autor. Ele traz metáforas da natureza que refletem também seu mundo particular de artista, no sentido de personificar e atribuir uma “alma” ao mar e à natureza ao seu redor de acordo com suas emoções, desejos e sensações pessoais, principalmente durante o processo de busca de locações para o filme *A mulher de longe*. Veremos, então, a interessante figuração do mar desde Lúcio Cardoso até alguns filmes dos mais fundamentais para a história do cinema brasileiro, filmes que inauguram um novo olhar para o litoral e para os sujeitos em profunda relação com o mar²⁶. Esta relação, como veremos, pode ser muito mais perturbadora do que apaziguadora, mas os cineastas foram capazes de figurar diversas interpretações sobre o tema.

Em Lúcio Cardoso, a reflexão de um mundo interior transfigurado às opções estéticas de sua escrita aparece muito, como já vimos, nas impressões sobre cinema e arte em seu *Diário*, em que surge uma relação latente com um sentimento avassalador de opressão que a produção artística pode gerar. Mario Carelli nos fala sobre a “dimensão subjetiva do ato criador”, na relação de Lúcio Cardoso com múltiplas artes, inclusive com o cinema:

²⁶ Como veremos mais adiante, os filmes são *Limite* (1931), de Mário Peixoto, *Canto do mar* (1952), de Alberto Cavalcanti, *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro e *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

Lúcio compreendeu que o cinema tem suas leis, seus códigos e seus princípios, que regem um universo autônomo. A dimensão subjetiva do ato criador depende estreitamente de imperativos de ordem imediata. Para ele, essa realidade tangível, objetiva, permanecerá “agressiva como uma rocha cheia de arestas.” De fato, Lúcio tem o hábito de criar partindo diretamente das representações construídas por sua imaginação. (CARELLI 1988: 85)

Mario Carelli ainda salienta que Lúcio Cardoso incide sobre o expressionismo em sua estética visual e projeta sua visão peculiar e seu subjetivismo em toda sua criação:

(...) ele vai ao encontro das invariantes específicas do expressionismo – a predominância da intuição e da imaginação sobre o conhecimento intelectual, bem como a projeção violenta de suas visões individuais sobre a natureza, o mundo, os outros homens e mesmo os objetos representados. (CARELLI 1988: 229)

Esta ideia de uma subjetividade latente na produção artística de Lúcio Cardoso, da presença constante do autor/sujeito na criação, leva-o a confessar uma grande inquietude com relação à sua necessidade de sempre produzir artisticamente. Nesta escrita pungente, principalmente no *Diário*, surgem relações de aflição e inquietude interessantes, principalmente quando o autor fala sobre o mar. O mar aparece a Lúcio Cardoso sombrio e abominado, como sinônimo de agito e aflição, e não de calma:

Não sei porque tantos julgam que o mar é o símbolo da liberdade: vendo-o agora da minha janela, percebo-o como uma grande coisa aflita e aprisionada, lançando-se sem descanso contra esses carcereiros imóveis que são os rochedos. Nada é mais plangente em sua eterna queixa, em sua prisão perpetuamente agitada pelos ventos da distância. (CARDOSO 1970: 11)

Os contratempos de Lúcio Cardoso com a realização do filme *A mulher de longe* passam então a transparecer em problemas de ordem pessoal; a locação de morte e a visão de um mar sujo e amaldiçoado passam a aparecer em primeiro plano, e a intranquilidade do criador torna-se visível:

Não sei se é novo o que digo, que me importa, mas não só a filosofia, como toda arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranquilidade. Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de intranquilidade. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo. E é assim, sob o terror, que o homem se realiza integralmente. (CARDOSO 1970: 27)

Novamente o cenário de destruição e de intranquilidade, devastador. Cria-se então a sensação de rompimento com uma atmosfera de força latente, que é real, e com

os limites de um mundo inalcançável, como que de subjetividade lamentada em um ataque à realidade. Na busca de locações para o filme *A mulher de longe*, Lúcio Cardoso visualiza um mar sujo e uma paisagem abismal, quando as filmagens ainda não haviam sequer começado. A passagem seguinte é do seu *Diário*, de agosto de 1949:

Hoje procurando alguns locais que ainda me faltam para *A mulher de longe*, achei-me no alto de uma encosta que descia bruscamente para o mar, em torrentes, grutas e socavões de terra vermelha, num colorido tão belo e violento que quase parecia artificial. Mais adiante, a terra convertia-se em pedra, elevava-se de novo, enquanto um abismo traçado em linha reta se abria até o mar – embaixo, uma água suja, oleosa, fluía e refluí lentamente, como exausta ao peso de todas as sujeiras acumuladas no seu dorso. (CARDOSO 1970: 5)

A água do mar que Lúcio Cardoso enxerga é suja e possui quase que uma subjetividade, pois ela própria se sente profundamente exausta. Lúcio Cardoso gosta da imagem do mar batendo nas pedras, de um mar agitado, de ondas raivosas, imagens que veremos refletidas também em seus roteiros. O cenário procurado para a realização do filme *A mulher de longe* vai de encontro à agressividade que Lúcio Cardoso enxerga na paisagem da praia de Itaipu. Em registro no *Diário*, Lúcio Cardoso percebe um ambiente totalmente funesto:

(...) visitamos hoje algumas praias lamacentas (...). São extensões cobertas de um barro feito de areia e sangue que escorre dos matadouros próximos e que exalam um miasma fétido, assim que o sol se torna mais forte; essa lama atrai os urubus, às centenas, sinistros reis desses pântanos amaldiçoados. (CARDOSO 1970: 10)

Para Mario Carelli, estes rudimentos de uma natureza sinistra ou as paisagens como metáforas refletem as conjunturas de alma dos personagens que Lúcio Cardoso cria, e também da alma do próprio autor:

Essa consciência imagística impõe-se a Lúcio como reforço do discurso portador das questões metafísicas dos personagens. As paisagens e o conjunto dos elementos da natureza participam de seus estados de alma. O mar, as ondas, o desabar de tempestades, os naufrágios são metáforas constantes que evocam as paixões humanas e suas consequências trágicas. (CARELLI 1988: 228)

A ideia um tanto perturbadora que Lúcio Cardoso tem do mar e das paisagens aproxima-se muito do mar intrigante do filme *Limite* (1931) de Mário Peixoto, como um mar que deixa o artista à deriva. Mário Peixoto conheceu Lúcio Cardoso através do amigo Octávio de Faria, pois integravam o cineclube Chaplin Clube, grupo liderado por este último, em que estudavam e discutiam cinema. Marília Rothier

Cardoso, ao tratar sobre a relação de fascínio que os artistas dos anos 30 tinham pela imagem, recupera uma carta de Mário Peixoto a Lúcio Cardoso:

Um testemunho valioso dos rumos projetados pela arte e pensamento de Lúcio e seu grupo é a longa carta de Mário Peixoto, datada de fevereiro de 1937 e guardada no arquivo do primeiro. Mais próxima da crônica lírica do que da comunicação de notícias pessoais, dá conta de exercícios de observação estetizante, que deveriam ser comuns aos correspondentes. Assim, mesmo que a resposta tenha-se perdido, é fácil rastrear, hoje, no intercâmbio entre os amigos, o empenho extremo em transmitir nuances complexas de sensações. O remetente se descreve desempenhando a atividade que lhes parece decisiva: “Separo instintivamente as coisas mais próximas a mim e que me rodeiam opressivamente, numa ânsia de passar-me com elas para você, como num jogo de desafio” (Peixoto. In: LC-170, cp, 170). Fica evidente que se serviam das cartas, do diário (talvez também de notas e croquis ao acaso) para ganhar potência na caracterização dos cenários tal como seria percebido pelas personagens e afetaria o comportamento delas. A intensidade do olhar, correspondendo aos gestos tensos das duas mulheres e do homem, limitados ao pequeno barco, nas tomadas principais de *Limite*, certamente resulta desse treino insistente de transformar a agudeza das percepções em linguagem. Não se trata de tarefa fácil. Mário se mostra insatisfeito com as tentativas que faz diante de Lúcio – receptor escolhido, pois afeito à mesma prática: “Assim, os morros cobrindo-se de cerração, a serraria que acabou de parar, alguns pingos soltos na folha da jaqueira e as vozes apreendidas de longe... E este estúpido desespero de saber de antemão -- de conhecer – o esforço vão desta maldita febre: nada se transmite integralmente!” (Peixoto, In: LC- 170, cp, 170). (R. CARDOSO 2013: 1-2)

Para a pesquisadora, inúmeras reflexões da obra de Lúcio Cardoso compartilham este “desespero” mencionado por Mário Peixoto, e vice-versa, os artistas se influenciavam e a perseguição da “imagem” era característica visceral. Em *Limite*, o mundo é decomposto através do ritmo lento, da lírica sobre a solidão e a melancolia da existência do – ou no – tempo. Ao abordar o desconforto e a limitação existencial impostos pelas regras sociais, seu tema também se vincula à questão da modernidade, o homem à margem de sua própria existência, à deriva para não se sabe onde. Mostra seres humanos impotentes e entregues diante das adversidades que a vida impõe. *Limite* relaciona memória e natureza, utiliza-se de locações reais ao invés de estúdio, e aproxima-se das artes plásticas; a imagem se mostra, acima de tudo, oscilante e variante. A situação limite de introspecção no barco, os simbolismos apresentados pelas algemas, pelos olhares, pelo mar, pela deriva, pelas nuances de luz e pela incomunicabilidade dos personagens manifestam um desejo reprimido de liberdade, um aprisionamento de densidade emocional. *Limite* é um esforço para explorar as possibilidades visuais e apresentar uma perspectiva estética individual e intimista, consciência que Lúcio Cardoso também possuía amplamente. *Limite*, é, acima de tudo, um exercício estético, um filme de vanguarda em um Brasil que ainda engatinhava na produção

cinematográfica²⁷, e um filme que deve ser reconhecido não apenas pela realização de Mário Peixoto, mas também pela engenhosa e habilidosa câmera de Edgar Brazil, o cinegrafista/diretor de fotografia do filme. É considerado um marco do cinema experimental brasileiro, mas à época não conseguiu atingir muito o público. *Limite* nos apresenta na famosa cena inicial o olhar de uma mulher por trás das correntes, um olhar que conduz uma existência a uma tentativa inútil de fuga da realidade, que é angustiante. Podemos retirar do filme o simbolismo de que o barco e o mar são os lugares de se estar diante do nada, de uma eterna espera, do vagar, sem um território definido. O mar e os personagens à deriva são uma síntese da incompreensão, do desamparo e da total solidão.



Figura 4. Frames do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Situação extrema de vulnerabilidade dos sujeitos perante o mar.

Nos roteiros para os filmes *Almas adversas* e *A mulher de longe* também existe a praia como cenário, e as relações que se estabelecem entre os personagens e o mar também são de aflição. O ambiente do mar é retratado como opressivo para alguns personagens, e a praia pode trazer implicações trágicas para eles. Na história de *A mulher de longe* é o oceano que traz a desgraça do além-mar, e é só para lá que a

²⁷ Já existiam realizações cinematográficas sendo feitas no Brasil antes dos anos 30, mas ainda com muitas dificuldades de produção, exibição e distribuição. Os nomes dos principais realizadores do “primeiro cinema” no Brasil ou dos chamados “ciclos regionais” são: Humberto Mauro, Ademar Gonzaga, Antonio Leal, Marc Ferrez, José Medina, dentre outros. Para mais informações sobre o assunto consultar o artigo de Agnes Vilseki *Cinema Brasileiro: do nascimento aos ciclos regionais*, publicado no livro *Cinema Brasileiro na escola: pra começo de conversa* (2014).

desgraça pode voltar, isto segundo as ladainhas de uma velha senhora, uma das principais personagens do roteiro. Para Lúcio Cardoso, o meio não é apenas o ambiente exterior, mas o conjunto de diversas circunstâncias externas que influenciam profundamente o homem, seus atos, pensamentos e modos de ser, fatores nem sempre relacionados com a vontade livre do homem²⁸.

A temática do mar em Mário Peixoto, e mais adiante em Lúcio Cardoso, inaugura no cinema brasileiro um olhar para o litoral e um olhar poético sobre as possibilidades que o mar apresenta aos indivíduos – seja de libertação, seja de aprisionamento. Tomando como parâmetro temporal o Cinema Novo, dois filmes precursores do movimento, *Canto do mar* (1952), de Alberto Cavalcanti, e *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, e um de Glauber Rocha já pertencente ao movimento, *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), utilizam também o mar como esteio principal de suas histórias. Nestes filmes o mar é retratado como uma grande figuração utópica ou na vastidão do mar diante dos homens.

Canto do mar é um filme que pode ser considerado um precursor legítimo do Cinema Novo, pois envolve em sua temática reflexões que irão eclodir no cinema brasileiro anos depois. O filme flerta com o neo-realismo italiano, com o romance naturalista brasileiro, e há um uso primoroso da paisagem como elemento do reflexo psicológico dos personagens. Em Pernambuco, grupos de migrantes se mudam para tentar encontrar um lugar melhor para viver, ao menos com acesso mais facilitado a água. Muitos deles vão para Recife, para de lá pegar um navio para Santos, em busca de uma vida melhor no Sudeste ou no Sul do Brasil. Em uma área muito pobre de Recife, uma mulher lava roupas para sobreviver e sustentar a família. Seu marido, Zé Luís, é um ex-pescador levado à loucura devido a um acidente com um barco, quando um mastro caiu em sua cabeça. Seu filho do meio, Raimundo, trabalha em uma mercearia e vende mangas na rua, e tenta economizar dinheiro para ir para o Sudeste com sua namorada Aurora. A filha mais velha não aguenta levar a mesma vida que a mãe e acaba por se tornar prostituta na esperança de ter uma vida melhor. O filho mais novo, ainda criança, fica gravemente doente e morre sem nenhum auxílio.

O filme já abre na fusão de imagens entre um mapa, que mostra a localidade da região, e o solo seco, como um crítico retrato da seca no sertão, ao mesmo tempo em

²⁸ Por exemplo, Lúcio Cardoso construiu sua carreira literária no Rio de Janeiro, mas a presença de Minas Gerais é muito importante em sua obra – como local, como espaço geográfico e social, como ambientação – quando ele retrata a decadência da pequena cidade e das famílias tradicionais mineiras, como em *Mãos vazias* e na *Crônica da casa assassinada*.

que urubus sobrevoam o mar, pressagiando a morte. Os urubus também abrem o filme de Mário Peixoto, *Limite*, que sobrevoam o mar e depois pousam em umas pedras, e a imagem dos urubus se funde à imagem inicial do misterioso olhar da mulher, como que introduzindo-a. Os urubus também são muito constantes como sinal de mau agouro no roteiro de Lúcio Cardoso *A mulher de longe*, que será apresentado no próximo capítulo. Em *Canto do mar* também há um narrador que conduz a história e repete constantemente, como um *leitmotiv*: “Não chove!”, tratando sobre a situação de seca pela qual passa a região retratada. A lavadeira repete para os filhos: “O mar é traiçoeiro, só traz desgraça, faz a gente enlouquecer.”, que em muito se assemelha à personagem da velha em *A mulher de longe* que repete: “É desgraça, é desgraça certa esta mulher que o mar trouxe de longe.”, ou “Toquem o sino, mas que este corpo fique aqui, a fim de que o mar recobre durante a noite a ameaça que nos trouxe de longe.”²⁹, como se o mar fosse o responsável por trazer as intempéries das vidas dos personagens. Mas, para outros personagens o mar significa a esperança, como para Raimundo e para muitos dos retirantes que, através do mar, querem chegar a uma outra cidade, partir em busca de uma vida melhor. Os closes são muito importantes no filme, pois mostram a extrema expressividade nos momentos de maior tensão entre os personagens, como por exemplo, no sofrimento da mãe quando o filho morre, no close no espelho que revela a expressão desesperada da mãe quando ela briga com a filha, e também nas bofetadas que ela dá na filha. Cria-se então, a partir dos closes, a retenção da tensão por alguns instantes, com este olhar invasor da câmera sobre o sofrimento dos personagens. Também é muito louvável na estrutura do filme cenas que passam do ficcional ao documental³⁰ com uma imensa liberdade, pois documenta dentro da ficção os pescadores, as lavadeiras, a umbanda, as festas populares, a saída dos sertanejos de navio³¹. Enquanto o som do navio apita e a viola sertaneja toca, no filme *Canto do mar*, o narrador diz em 46’11:

Por alguns dias, a Cidade do Mar acolheu os sertanejos, e, no porto, pela última vez, eles contemplam as terras do Nordeste. Um dia, quando as árvores florescerem e os

²⁹ Trechos retirados do roteiro *A mulher de longe* de Lúcio Cardoso.

³⁰ Segundo o jornal *Diário de Pernambuco*, estão entre as locações que aparecem em *Canto do mar* o Porto do Recife, o Mercado da Madalena, o Bairro de São José, o Forte Orange de Itamaracá e o Hospital Infantil. O filme também retrata manifestações folclóricas como o frevo, o maracatu nação, os caboclos de lança, a cantoria e o bumba-meu-boi, além de um ritual de Xangô. Em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/10/06/internas_viver,466268/o-canto-do-mar-completa-60-anos.shtml>

³¹ Este recurso de se passar do ficcional ao documental dentro do filme também será posteriormente utilizado por Leon Hirszman em *São Bernardo* (1971), ao documentar os trabalhadores rurais dentro do filme de ficção.

riachos novamente correrem nas terras sedentas, quando o milho crescer abundante e as vacas mugirem nos currais, quando as violas repinicarem nos desafios e as caatingas perderem a cor acinzentada, eles voltarão e esquecerão os dias de morte e o horror dos padecimentos. Agora, estão a caminho do Sul, no mar, afastando-se do sol impiedoso.³²

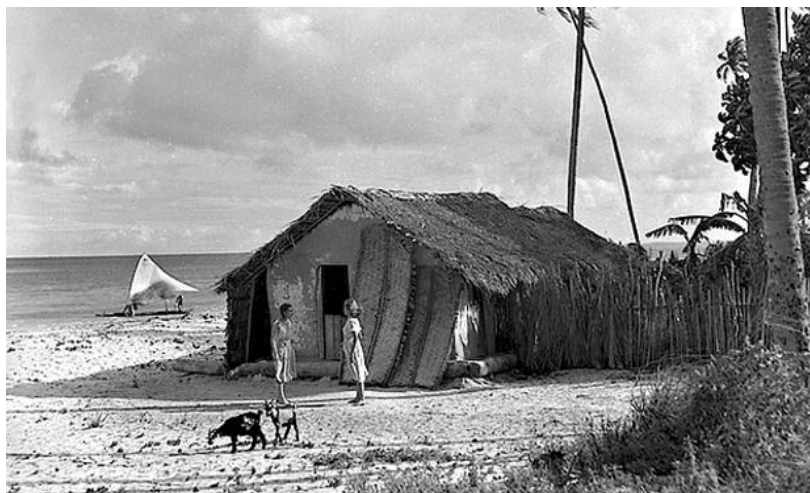


Figura 5. Frame do filme *Canto do mar* (1952), de Alberto Cavalcanti. Uma das tensas conversas entre a mãe e a filha.

O que chama a atenção no filme e na narração é como o mar é tratado com muito lirismo, pois o mar canta um passado e um presente para os que já lá vivem, e pode até levar as pessoas à loucura, mas também pode apontar para o futuro, para os sertanejos que nele acreditam, como um condutor para um outro lugar, o da esperança. Pode-se fazer aí uma relação com uma metáfora forte que aparece no filme, na presença dos pássaros: os urubus estão como figura simbólica para os que vão morrer na praia e no mar, enquanto as gaivotas estão para os que ainda têm alguma esperança. Na cena do pesadelo de Raimundo, sobre sua vida e de sua família, a água do mar sempre aparece ao fundo, em sobreposição de imagens, como se fosse um chamado constante. O pesadelo acaba com ele no mar, em um veleiro que leva ele e seu amor para um novo lugar, para um novo futuro – é imagem da esperança. Mas é também o mar que endoidece o pai e o leva, por fim, quando ele embarca em uma canoa e nunca mais volta. Quando Raimundo acorda de seu pesadelo, ele também repete que “O mar só traz desgraça, só traz infelicidade.”, pois fracassa em seu plano de tentar fugir com Aurora para o Sul. No final do filme a chuva cai, finalmente, esta água que se funde às lágrimas de Raimundo, que chora e anda desolado ao lado do mar, observando pedaços de uma canoa quebrada flutuando – que seria a canoa de seu pai – em um fim que aponta para

³² Transcrição minha, narração do filme *Canto do mar* (1952), de Alberto Cavalcanti.

sua desesperança, ao contrário de toda a esperança pretendida e buscada por ele durante todo o filme.³³

Paulo César Saraceni e Mário Carneiro dirigem em 1959 o curta-metragem *Arraial do Cabo*. O filme retrata, de forma documental, a vida de pescadores no município litorâneo do Rio de Janeiro, Arraial do Cabo, e a chegada de uma fábrica ao local. O filme mostra a transformação desta pequena localidade, no processo de industrialização que entra em choque com a economia local da pesca. É a chegada de um tempo novo que os pescadores recusam, incapazes de aceitar o trabalho com as máquinas, e assim, acabam por se afastar para praias mais distantes. Mais uma vez surge a importância dos *closes* na escolha da direção, na captação dos gestos dos pescadores e habitantes locais com imensa delicadeza. O olhar da câmera se aproxima do ofício da pesca e da realidade daqueles moradores. O *close* nos olhos e guelras dos peixes que se debatem mostra a morte iminente que o mar também traz, mesmo que os peixes sejam o alimento e fonte de renda da comunidade. Também existe uma atenção ao revoar de urubus e gaivotas, aves que habitam o mesmo espaço litorâneo mas que trazem significados opostos, de morte ou de liberdade. Na saída dos trabalhadores da fábrica, uma referência ou uma homenagem à icônica imagem dos irmãos Lumière. No fim do filme, os trabalhadores de ambos os ofícios se reúnem no único local possível ou onde tudo acaba, no botequim.



Figura 6. *Frame* do filme *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. A imensidão do mar perante os pescadores.

³³ Miguilim (*Campo Geral*, Guimarães Rosa, 1956) queria ver o mar, os filhos de Sinhá Vitória e Fabiano (*Vidas secas*, Graciliano Ramos, 1938) queriam ver o mar, Antoine Doinel (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959) queria ver o mar... O mar aparece em muitas artes como um símbolo de esperança, principalmente para as crianças, como um fantástico apontar para um novo horizonte.

O filme mostra a grandiosidade do mar perante o pescador e da máquina perante o operário, intercalando cenas dos pescadores com cenas dos trabalhadores na fábrica. Na cena de um elevador que transporta os trabalhadores da fábrica, os ângulos da câmera em *plongée* e *contra-plongée* exibem homens de baixo para cima e de cima para baixo, mostrando a imensidão ou a pequenez do homem perante a máquina, e a ascensão ou a queda da modernização para os homens. Na cena dos trabalhadores pescando no mar, o barco é filmado à distância, ressaltando a grandiosidade do mar perante os homens, reles mortais. A imensidão do mar pode se mostrar ao homem como realmente desoladora.

O filme de Glauber Rocha é um marco do Cinema Novo, uma epopeia sobre a vida sofrida no interior do país, terra desolada pela seca. O filme mostra a revolta da população contra a exploração, além do mundo dos jagunços do sertão. Os acontecimentos no filme se desenvolvem tendo sempre como pano de fundo a luta de classes, como bem defendiam os ideais do Cinema Novo, e o filme assume a responsabilidade ideológica desse realismo crítico e trágico. O filme é belo e desconcertante, pois descortina as relações entre religião e poder no sertão, em que o uso da violência acaba por explorar ainda mais a miséria dos homens. O casal Manoel e Rosa tenta sobreviver em meio às sofridas atribulações do sertão, e tem esperança de algum dia poder comprar seu próprio pedaço de terra. Manoel acaba matando seu patrão em uma discussão sobre a divisão dos gados, e se junta a um grupo de religiosos fanáticos, liderado por uma espécie de profeta, Sebastião, personagem este que pode ser visto como uma alegoria de Antônio Conselheiro e da comunidade religiosa de Canudos. O grupo lutava contra as desigualdades em busca do paraíso após a morte. Manoel, que se encontra em uma terra agreste e desolada, confronta-se com a morte e vê uma única saída para sua angústia – a fé. Mas Rosa, sua companheira, não acredita em nada nesta saída. Manoel representa a crença, enquanto Rosa é a descrença. Em paralelo a isto, os detentores do poder, os latifundiários e a Igreja Católica, contratam Antônio das Mortes para matar Sebastião e seu grupo. Em meio às perseguições, Manoel se junta ao cangaceiro Corisco, figura do cangaço que andava com o mesmo bando de Lampião. Mais uma vez a dualidade: Deus é representado por Sebastião, e o Diabo por Corisco. Mas, por vezes, o fanático religioso se mostra cruel, enquanto o cangaceiro é um justiceiro que quer fazer a revolução no sertão; então, os papéis de Deus e do Diabo também se invertem, ou, mesmo, todos os personagens têm um pouco de Deus e do

Diabo.

Existe no filme um narrador musical que já nos adianta: “Que assim mal dividido / Esse mundo anda errado / Que a terra é do homem / Não é de Deus nem do Diabo”. O jogo de dualidades no filme é complexo, Deus e o Diabo, o mar e o sertão, a fé e a desesperança, os latifundiários e os sertanejos. Com inspiração na literatura de cordel, um narrador musical guia todo o filme. As músicas entrelaçam as histórias dos personagens e narram as perseguições. A trilha também atribui aos personagens uma espécie de descrição, como na de Antônio das Mortes: “Jurando em dez igrejas / Sem santo padroeiro / Antônio das Mortes / Matador de cangaceiro”. A frase profética de Sebastião: “O sertão vai virar mar / E o mar vai virar sertão”, pronunciada pelo líder religioso como um dizer de esperança aos seus fieis, é o refrão da canção cantada em estilo de cordel e *leitmotiv* do filme, frase repetida por muitos dos personagens durante o filme. A épica perseguição final também é bastante reforçada pela narração incessante destes versos, na caçada de Antônio das Mortes a Corisco e na fuga de Manoel e Rosa. Na cena final, o mar se abre no meio do sertão durante a fuga de Manoel e Rosa, como uma grande miragem. Então, *Deus e o diabo na Terra do Sol* se encerra com o aparente cumprimento da profecia: a imagem do mar substitui a imagem do sertão, e é nesse mar transformador que pode residir a esperança. Para Lúcia Nagib no artigo *Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual*, “entre o sertão das secas e o mar dos naufragos não parece haver oposição, mas equivalência.” (NAGIB 2001: 2). Rosa e Manoel correm em direção ao mar, como também corre o garoto (Antoine Doinel) de *Les 400 coups* (1959), de François Truffaut, na emblemática cena final. Os personagens Manoel e Rosa irrompem para esta grande alegoria que é o mar: o mar aí representa o futuro, a utopia em oposição ao sertão como inferno.

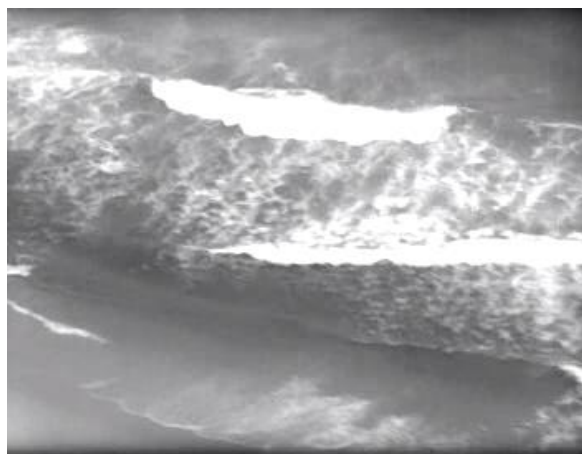


Figura 7. *Frame* de quando o mar se abre no meio do sertão em *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964).

Com efeito, antes de Mário Peixoto o mar nos filmes brasileiros não trazia grande carga simbólica, podia ter uma função muito mais decorativa do que emblemática. Depois, passamos a ver a ideia do mar como cenário instigante, em filmes que encontraram no mar e em seus diversos significados sua expressão estético-simbólica máxima, como nos filmes que aqui mencionei, chegando a seu ápice de figuração alegórica com Glauber Rocha. Lúcio Cardoso via no mar agito e aflição, Mário Peixoto via a deriva, Glauber Rocha revolução e utopia, Alberto Cavalcanti um misto de esperança e infortúnio, e Saraceni a grandiosidade na relação de subsistência do homem com a natureza. Em todas as interpretações o mar é uma força de passagem, uma reunião de sentimentos contraditórios, quase que entre a redenção e o apocalipse. O mar também não deixa de significar certa solidão, um isolamento frente à sociedade ou às dificuldades da vida; o mar, em seus movimentos oscilantes e muitas vezes turbulentos, pode ser mesmo avassalador, e Lúcio Cardoso com seu *A mulher de longe* deixa sua marca, quase inaugural, neste distinto grupo. Posteriormente, a figura emblemática do mar será muito utilizada no cinema brasileiro, a partir dos anos 90, no Cinema da Retomada.

2. OS ROTEIROS DE LÚCIO CARDOSO

A história atual dos roteiros de Lúcio Cardoso é esta: estão arquivados na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, no acervo de arquivos literários, coleção Lúcio Cardoso. Os roteiros nunca foram publicados, e portanto, para ter acesso aos roteiros tive que marcar uma semana de visitas, pedir os documentos com antecedência, e realizar uma pequena etnografia bibliográfica lá na biblioteca do museu. Os documentos de Lúcio Cardoso estão autorizados pela família a serem utilizados e reproduzidos em pesquisas acadêmicas, e então, após ler os roteiros, fotografei todas as páginas, pois não era permitido digitalizar nem fotocopiar, e é esta reprodução que disponibilizo ao fim deste trabalho nos Anexos, para que o leitor tenha acesso aos documentos com os quais trabalhei neste trabalho, todos, na realidade, incompletos. Conservam-se no arquivo apenas trechos dos roteiros e argumentos, aquilo que a família conseguiu guardar e recuperar.

Este trabalho investigativo, muito instigante desde o início, torna-se uma colcha de retalhos na medida em que, no avançar da pesquisa, vão se sobrepondo ideias não só a respeito de seu cinema, mas na investigação de sua produção artística como um todo. Foi também de fundamental importância para a investigação sobre o cinema de Lúcio Cardoso a troca de informações bastante solícita e aberta que tive por parte do cineasta Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, e também a leitura de correspondências entre Lúcio Cardoso e seus amigos Cornélio Penna, Clarice Lispector, Vinicius de Moraes, Paulo César Saraceni, Mário Peixoto, Octávio de Faria, dentre outros.³⁴

Mostrarei neste capítulo o que consegui recuperar de três roteiros de Lúcio Cardoso, sendo eles *A mulher de longe*, *Almas adversas* e *Porto das Caixas*. Como Lúcio Cardoso não conseguiu concluir nenhum filme, é importante notar que seus projetos no cinema não foram à toa, e sim influenciaram sua continuidade como escritor. Então, também traço um paralelo entre o roteiro *A mulher de longe* e o romance *Crônica da casa assassinada*, pensando no grande cruzamento de temas possíveis entre as duas obras. É como se o segundo projeto fosse capaz de levar a cabo e finalizar o primeiro, decorridos dez anos.

³⁴ Não consegui permissão da FCRB para copiar nem fotografar as correspondências, pois isto dependeria da permissão dos detentores dos direitos autorais de cada remetente.

2.1 A mulher de longe

Se colocarmos a obra completa de Lúcio Cardoso em uma linha cronológica vamos perceber que ao longo da década de 50 o autor teve uma notável queda de publicações, com apenas *O enfeitiçado* sendo lançado em 1954 e *Crônica da casa assassinada* em 1959. Claro que a *Crônica da casa assassinada*, sua obra-prima, toma grande parte do tempo de produção do autor na década de 50, e isto tem que ser levado em consideração.

Como já vimos, em 1949 Lúcio Cardoso escreveu e tentou dirigir *A mulher de longe*, longa-metragem nunca concluído e grande frustração do autor. O filme foi rodado em Itaipu e Niterói – Rio de Janeiro, com os atores Maria Fernanda, Iracema Vitória, Orlando Guy e Rosita Gay, muitos dos quais já haviam trabalhado antes em *Almas adversas*. A produção foi de João Tinoco de Freitas, pai do cineasta Luiz Carlos Lacerda, e fotografia de Ruy Santos. O roteiro narra a trajetória de uma mulher que chega a uma vila de pescadores, vinda de muito longe, mas não se sabe de onde. Ela é encontrada na praia, onde também há uma outra mulher que está morta. A mulher é resgatada pelos pescadores e, um em especial, toma conta dela. Assim, ela acaba ficando na vila e se envolve com este pescador. Uma mulher velha do vilarejo é contra o relacionamento dos dois e vai fazer de tudo para separá-los, pois esperava que sua filha se casasse com este pescador. Ela vai fazer da vida dos dois um grande inferno e levar tudo à tragédia.

A sinopse do filme, encontrada no site da Cinemateca Brasileira, é a seguinte:

Em meio ao lamaçal à margem de um rio com embarcações, um homem descobre um cadáver de mulher. Um grupo de beatas, vestidas de preto, parece prestar a extrema-unção. O homem bastante apressado, chega a um sítio com casas de pau-a-pique e diversos animais domésticos, e convoca outros homens para acompanhá-lo até o local da morte. Pássaros revoam ao fundo. Um humilde grupo transporta o corpo no interior de um caixão pela paisagem ribeirinha. Um casal de mãos dadas observa respeitoso o féretro que passa pela areia da praia. O casal se dirige para um casarão da mesma localidade sem perceber que está sendo espionado por uma das beatas. A mulher pendura roupas no varal e o homem prepara uma rede de pescaria. Da janela, ele observa a líder do grupo de beatas que vem andando pelo pequeno embarcadouro. Ela se aproxima dele (que já está à beira do rio) e conversa sobre algo que acontecera mais adiante. Ele se afasta abruptamente, deixando-a proferir vitupérios.³⁵

³⁵ Sinopse retirada do site da Cinemateca Brasileira: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>.

A sinopse já se mostra bastante descritiva e literária, e, portanto, não muito direta, como normalmente são as sinopses cinematográficas: um breve resumo, visão geral sobre o enredo do filme. Esta sinopse narra mais em detalhes o início do filme do que dá uma linha geral do filme como um todo. Isto talvez seja resultado de um escritor que tenta se lançar no mundo do cinema, pois a prolixidade e a liberdade da literatura podem entrar em certo conflito com a produção cinematográfica. Este roteiro, da maneira como se encontra hoje na FCRB, não possui um começo nem um fim. Faltam algumas páginas iniciais e finais, o que nos deixa uma história inacabada e com uma ausência, a de nunca sabermos o que de fato se passa ao final da história. O que pude encontrar no acervo são 37 páginas de roteiro e 5 de “ordem do dia” – uma organização feita pelo diretor e pelo assistente de direção que ajuda o diretor a saber em qual ordem vai gravar as cenas. Este é o roteiro com maior lucidez e mais formato de roteiro que Lúcio Cardoso deixou. Mas, ainda assim, não segue o formato tradicional de roteiro com Número da cena/Local/Dia ou noite/Descrição das ações/Diálogo, e sim é formatado com Take/Ação/Som, dividido em 3 colunas. Lúcio Cardoso já aponta no roteiro uma detalhada “decupagem técnica” – que é como determinar os enquadramentos e movimentos de câmera de cada cena³⁶.

O roteiro encontrado na FCRB começa na descrição da cena 30. Como ao longo do roteiro existem cerca de 15 cenas descritas por página, deduzo que faltam umas 2 páginas iniciais do roteiro. Quanto às páginas finais não sabemos, mas o roteiro parece encaminhar-se para um fim, como veremos mais adiante. Os personagens não são nomeados no roteiro, são apenas chamados como “velha 1”, “pescador 1”, “mulher”, “menina”. A personagem velha 1, que é central para o desenrolar das ações mais tensas da trama, abre o roteiro e já é descrita desde o início da seguinte maneira:

32 (long-shot). Grupo de mulheres que marcha em direção à câmera, tendo a frente a velha 1, com o lençol e um crucifixo sobre o peito. / 33 (close-up). Rosto da velha 1, enérgico, quando passa junto a uma planta brava. / 37 (médio long-shot). Velha 1 que fita os pescadores com arrogância, levando insensivelmente a mão ao crucifixo. / 41 (médio close-up). Velha 1 abaixada, examinando o rosto da morta. / 42 (médio long-shot). Urubus que esvoaçam junto à planta seca. / 43 (médio long-shot). Velha 1 que se ergue, corre a vista como quem procure apoio junto às suas companheiras e profere: “É desgraça, é desgraça certa esta mulher que o mar trouxe de longe.”³⁷

³⁶ Em conversa com o cineasta Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, este me disse que o roteiro de *A mulher de longe* possui muitos detalhes técnicos, e que certamente Lúcio Cardoso recebeu a ajuda de Ruy Santos, cineasta e diretor de fotografia envolvido à época em projetos com Lúcio Cardoso.

³⁷ Passagem inicial do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

A velha 1 carrega consigo o lençol para cobrir o corpo do cadáver, e é descrita com atitudes de arrogância e insensibilidade; já temos aí de início a caracterização de uma vilania. Os urubus rondando o corpo trazem o símbolo pesado da morte, e é assim que se inicia o roteiro. A velha 1 segue sua ladainha, proferindo que o corpo fique na areia para que o mar o leve de volta, como se fosse uma maldição que deve voltar para o seu lugar de origem. Rapidamente, a velha aparece como certa líder do povoado, pois dita ordens e parece ser intimidadora perante os demais moradores do local: “78 (long-shot). Os dois grupos [pescadores e velhas] que se defrontam, tendo no chão a morta coberta pelo lençol. Os homens recuam evidentemente diante do *olhar imperioso* da velha 1. (travelling) Esta ergue a cabeça e sonda o céu.”³⁸

O pescador 1 se mostra bastante preocupado e inquieto, e, quando todo o grupo se afasta, ele retorna para espantar os urubus do cadáver. Aqui nos é dada a caracterização de um personagem com humildade e humanidade, enquanto todos os outros parecem não se importar. É quando, na cena 62, temos uma surpresa: existe uma outra mulher, num pequeno barco à deriva, que ainda não havia sido notada. A descrição no roteiro é a seguinte:

62 (panorama). Da ponta onde se vê o céu, ao longo da vela esfarrapada até a proa, onde uma mulher sentada, roupa em frangalhos, bebe água numa cabaça. / 63 (médio close-up). Rosto faminto da mulher que para de beber e investiga a praia com ansiedade.³⁹

A partir daí, o pescador 1 ajuda a mulher a se recuperar e se preocupa com ela, e a identidade desta permanece um mistério: “73 (long-shot). Pescador 1 que caminha e segura o barco para auxiliá-la, enquanto pergunta: ‘De onde vem você?’ / 74 (médio long-shot). Mulher já dentro d’água, com os cabelos revoltos, ajudando a puxar o barco e que responde: ‘De muito longe’”⁴⁰. Quando eles saem do mar e começam a caminhar pela areia, a mulher 1 passa ao lado do corpo da mulher morta na praia e sua reação é descrita como dura e indiferente. A postura indiferente da mulher 1 é um indício de algum possível confronto com aquela mulher morta, e vai mesmo se refletir, mais para o fim do roteiro, em uma história pregressa entre as duas, a qual veremos mais adiante.

Podemos notar que em alguns momentos do roteiro a temporalidade não é muito bem esclarecida. Por exemplo, acontece um enterro no vilarejo ao mesmo tempo em que

³⁸ Grifo meu. Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

³⁹ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁴⁰ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

a mulher 1 e o pescador 1 chegam ao local, e esta parece ser a chegada deles no vilarejo pela primeira vez. Então, em uma primeira leitura, este enterro não parece ser o da mulher da praia, que ainda se encontra morta na areia. Mas, depois percebemos que a ideia que se quer passar é justamente o enterro da mulher da praia. Com isto, a chegada do pescador 1 e da mulher 1 à vila dos pescadores não pode ser a primeira. Como entender a temporalidade do roteiro? Quanto tempo se passa? Na cena 118 parece que os dois já moram juntos há algum tempo no casebre, é como se já houvesse uma passagem de tempo implícita no roteiro, mas não temos nenhum indício que explique isso, pois esta passagem de tempo não é nítida nem indicada.

Na sequência, na cena 128, a velha 1 mexe em coisas velhas dentro de uma canastra, artigos guardados para um casamento, como um véu de noiva, e proclama sobre o não casamento da filha: “É isto. Guardei estas riquezas todas para que? Ninguém vai se casar nesta casa. Ninguém se casará nunca. E não foi porque eu não tivesse lutado.”⁴¹ O diálogo entre a velha 1 e a filha mostra de forma bastante veemente a amargura da personagem:

130 (médio long-shot). Menina sentada à soleira da porta, vista de dentro, que responde tristemente: “Ele nunca nem sequer olhou pra mim.” / 131 (long-shot). Velha 1 que se põe de pé, abraçada ao véu de noiva, e que torna a dizer: “Se você não sofresse do coração, se não estivesse sempre doente, se não fosse esta criatura sem préstimo...” / 132 (médio long-shot). Menina vista do lado de fora, que olha a rua com melancolia, dizendo: “Que culpa tenho eu?” / 133 (long-shot). Velha 1 que avança arrastando o véu, brandindo-o, ameaçadora: “Tem culpa, sim. Deixar que uma mulher de longe lhe tome o lugar! Uma mulher que ninguém sabe quem é!” / 134 (close-up). Menina que abaixa o rosto sob a ameaça e diz, quase sonhadora: “Falam que ela é tão bonita!” / 135 (médio long-shot). Velha 1 que diz cheia de desprezo, atirando de novo o véu sobre a canastra: “Bonita! Ah, ela ainda há de me pagar, as coisas não ficam assim. Quanto a você, talvez use este véu um dia, mas como mortalha.”⁴²

Pode-se perceber que durante todo o roteiro a velha 1 é pintada como uma figura desprezível, e a tensão que a envolve só cresce no decorrer das páginas. Ela é a figura da imutabilidade e do conservadorismo em contraposição à qualquer possibilidade de transformação. Ela tece ameaças, sempre num tom em que o conservadorismo tem papel de destaque: “Está enganado, Pedro, nós não permitiremos que conserve em casa uma mulher com a qual não está casado.”⁴³ A velha 1 se une com as demais velhas do vilarejo para conjecturar contra o casal que não é casado, contra a mulher que veio de

⁴¹ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁴² Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁴³ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB. A partir deste momento sabemos que o nome do personagem pescador 1 é Pedro, único personagem nomeado no roteiro.

longe e, segundo a velha 1, trouxe ao local uma epidemia. Ela jura às demais velhas que, no que depender dela, nunca vai prestar nenhum tipo de auxílio à mulher 1: “Nem tudo está perdido. Para curar ou para fazer dar à luz, só eu posso prestar auxílio. E se ela bater a minha porta... Nenhum de nós jamais tocará naquele corpo impuro.”⁴⁴ Logo após este conluio das velhas do vilarejo e a ameaça da velha 1 temos no roteiro a mulher costurando roupinhas de bebê e o pescador montando um berço; o filho que as velhas tanto temiam ia mesmo chegar. Em seguida, vem a cena das velhas pintando cruzes brancas nas portas das casas do vilarejo e pendurando caveiras de bois em estacas de madeira, que dizem ser contra a peste que havia chegado:

160 (corte). Velha 1 que crava com um martelo, numa estaca da estrada, uma caveira de boi que se vê em primeiro plano. / 161 (corte). Velha 2 que risca numa porta uma grande cruz branca. / 162 (corte). Velha 3 que pendura junto a uma janela de grades, outra caveira de boi. / 163 (corte). Velha 4 que risca uma cruz torta numa parede encardida. / 164 (corte). Velha 5 que risca uma última cruz branca numa porta semi-arruinada. / 165 (fusão). Velhas em long-shot que se aproximam com ramos bentos nas mãos, asperzindo as pedras e as casas.⁴⁵

A descrição desta sequência de cenas é bastante rítmica, com cortes que mostram uma noção de movimento de imagens e de montagem. Também, não é à toa que a sequência da gravidez da mulher e a sequência das velhas que prenunciam a chegada da peste se conectam. A criança seria, no pensar das velhas do vilarejo, a própria representação da peste, proveniente de uma mulher que elas já tinham como malquista e de uma relação sem um casamento tradicional firmado. Na história, a peste sempre vem de longe, as notícias vêm de longe, como a mulher que também veio de longe e dá título ao roteiro. Existe uma rede de significados que aproxima as distâncias físicas dos personagens e as distâncias reais dos acontecimentos do vilarejo. As vidas das pessoas são distantes, assim como tudo o que chega ao vilarejo. Da cena 167 até a 193 segue-se no roteiro uma sequência de imagens que prenunciam a morte e a tragédia: mantos negros, sino da igreja soando em tom desesperado, cruz da cúpula da igreja, caveiras de bois, cruzes brancas, plantas mortas no pântano, cães fugindo da cidade, pessoas amedrontadas, urubus, silêncio, e, por fim, uma multidão hostil liderada pela velha 1 e armada com paus, enxadas, foices, forcados e machados, andando em direção à casa do pescador 1 com expressão de ódio. Quando a multidão se depara com o pescador 1, a velha 1 exclama: “Nossos costumes são severos, Pedro.”⁴⁶ Quando ele

⁴⁴ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁴⁵ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁴⁶ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

questiona do que a multidão o acusa, ela responde com veemência: “De ter trazido uma mulher de longe, e de viver com ela como se fosse casado. Ela nos trouxe a peste e nos trará outros males. Os bezerros estão morrendo, todos se protegem traçando na porta a cruz do esconjuro.”⁴⁷

Depois deste diálogo, a velha 1 propõe um acordo ao pescador 1 sobre o que acontecerá com a mulher 1: se a criança nascer morta, é sinal de esconjuro e ela deve ir embora, se nascer viva, é porque a população se enganou sobre os males da mulher. O pescador 1 aceita o trato. Depois, a velha 1 vai bater na casa de um tio seu, a fim de lhe pedir um remédio para que a criança não nasça. O diálogo travado entre os dois é carregado, eles armam contra o nascimento da criança:

237 (médio close-up). O velho balança a cabeça e pergunta: “São casados?” A velha se afasta um pouco, enquanto seu rosto mergulha na sombra: “Não.” / 238 (médio long-shot). O velho tira um papel do bolso: “Para essa gente, basta esta oração.” / 239 (médio close-up). Velha ansiosa que segura o homem pelo braço: “E se não bastar?” Enquanto ele, que já ia fechando a porta, volta-se e diz: “Todo mundo sabe que uma criança pode morrer à toa... Sufocada por um travesseiro.” A velha 1 o abandona e depois de concordar com a cabeça, fala: “Obrigada, tio Emílio.”⁴⁸

A partir daí o roteiro se encaminha tocando muito no assunto sobre o casamento, que é realmente uma preocupação central e de perseguição contra o casal. A menina alerta o pescador 1 de que a velha 1 possui uma oração para a criança nascer morta “caso não se casem”. Um pouco mais adiante é descrito o dia do casamento da mulher 1 e do pescador 1; a mulher 1 se olha no espelho alisando os cabelos como se colocasse uma grinalda sobre eles, enquanto, em paralelo, a menina experimenta, também diante de um espelho, o véu de noiva guardado por sua mãe. As duas não estão no mesmo local, cada uma está em seu casebre, mas os gestos ocorrem simultaneamente. A menina diz baixo para ela mesma: “Talvez me sirva de mortalha.”, fazendo referência ao que sua mãe, a velha 1, já havia dito anteriormente sobre ela não se casar para utilizar aquele véu. O crescendo de perversidade da personagem velha 1 chega em seu ápice quando, em conversa com a filha após o casamento da mulher com o pescador, ela profere:

304 (long-shot). Velha 1 que caminha da janela até médio close-up e diz: “Eles não me enganarão assim. Farei a criança nascer morta.” / 305 (médio long-shot). Menina que se volta e diz: “A oração já não serve, eles se casaram hoje.” / 306 (médio long-shot). Velha que avança para a câmera até formar um close-up e diz, erguendo as mãos: “Tenho as minhas mãos.”⁴⁹

⁴⁷ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁴⁸ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁴⁹ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

A descrição desta última cena me parece bem exagerada, até bastante teatral, mas a opção de enquadramento em que a velha se dirige para a câmera é bem interessante e até inovadora, pois há uma aproximação do sujeito retratado com o dispositivo da câmera, o que, em última análise, cria um efeito de aproximação do olhar do espectador ao filme e aos personagens, uma escolha estética bastante interessante em relação ao cinema que se fazia naquela época, nos anos 40. As cenas que se seguem são da mulher passando mal antes de dar à luz, ao mesmo tempo em que uma procissão parte da igreja, onde se encontram todas as velhas, e o pescador 1 que corre em busca de algum auxílio. Lúcio Cardoso consegue criar aqui um ritmo narrativo realmente intenso ao intercalar as cenas da procissão com as da mulher e do pescador. Tudo isto dá um ritmo acelerado à história, e novamente percebe-se a concepção da montagem do filme já no roteiro: “355 (médio long-shot). Grupo de mulheres de preto, cantando. / 356 (médio long-shot). Pescador 1, correndo. / 357 (long-shot). Mulheres de branco, cantando. / 358 (médio long-shot). Pescador 1, correndo.”⁵⁰ O autor cria aqui um instigante *raccord*⁵¹ e cria também um clima crescente de suspense. O pescador 1, que consegue atingir a procissão, consegue levar a velha 1 para auxiliar a mulher no parto, apenas porque o padre a diz claramente: “É nosso dever de cristãos.”

Enquanto a velha 1 já trabalha no parto da mulher, temos a menina inquieta em seu casebre que decide sair para avisar o pescador 1 sobre o que a velha disse ser capaz de fazer – matar a criança. Porém, quando ela corre para avisá-lo, escorrega e sofre uma queda. Já tínhamos anteriormente no roteiro relatos de sua saúde debilitada, quando a velha 1 menciona algum problema de coração. De volta ao casebre do pescador, é descrito o momento do nascimento da criança, enquanto o pescador 1 está dormindo na rede:

399 (travelling). Depois de fazer fusão para o interior da cabana, vê-se em long-shot o pescador adormecido na rede e a velha que trabalha. Escuta-se neste instante choro de criança – e a câmera se desloca em direção à velha, que parou sua tarefa e imóvel espia o pescador adormecido. No silêncio absoluto a câmera continua o travelling, *sentindo-se que a velha faz qualquer coisa que não se vê*. O choro se cala, sufocado. A câmera continua o travelling até formar um big-close-up com os olhos da velha, fundindo-se.⁵²

⁵⁰ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁵¹ Os *raccords* na montagem cinematográfica são as ligações plausíveis – num roteiro/filme narrativo clássico – nas passagens de um plano para outro, ou seja, na junção de cenas para a formação de uma sequência.

⁵² Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB. Grifo meu.

O pescador que dorme na rede sem acompanhar o parto e sem perceber o que a velha faz é, certamente, uma condição necessária para que a velha possa concluir seu plano de matar a criança. Também, a mulher que dá a luz desaparece totalmente da descrição, como se estivesse completamente desmaiada, e o enfoque do roteiro recai apenas sobre a ação da velha. Estas motivações não me parecem, entretanto, muito plausíveis ou mesmo verossímeis, parecem uma “saída fácil” de tirar de cena os personagens que impediriam a realização do crime. É somente sem a atenção da mulher e do pescador que a tragédia, já traçada, pode se concretizar. Com a morte da criança a mulher deve ir embora, devido ao trato feito entre a velha e o pescador. O ato hostil da velha é descrito no roteiro como uma sensação, como na passagem destacada, “sente-se que a velha faz qualquer coisa que não se vê”. Esta descrição é curiosa, pois é mais literária do que cinematográfica: em um roteiro as ações devem ser precisas e descritas no tempo presente. O que o autor quer dizer é que a ação da velha de matar a criança se passa num campo extra-diegético ao olhar da câmera, – a ação da velha está fora do enquadramento – pois a câmera continua o movimento de *travelling* para longe da velha, mostrando outros detalhes do casebre enquanto a ação do homicídio ocorre. Ainda assim, percebemos o que Lúcio Cardoso pretendia na direção, e sabemos disto através do roteiro e da decupagem técnica que ali contém; o assassinato da criança deveria ser mostrado através do som e da imagem oculta, pois a criança nasce e há um choro, até que o choro cessa e depois há silêncio absoluto. São definições estilísticas interessantes de direção que já são apontadas pelo autor no roteiro.

Antes da partida da mulher temos no roteiro mais uma descrição paralela: a menina doente em seu quarto e no casebre a mulher que se prepara para ir embora. Mas antes de partir ela conta uma história reveladora ao pescador. Neste momento o roteiro toma uma reviravolta inesperada e bastante curiosa, pois há a descrição de um *flashback* sobre a aldeia da mulher, ou seja, existe uma pequena história dentro da história. Da cena 427 até a 503 temos ações do passado, sobre a fuga da mulher de sua aldeia, narradas com sua própria voz sobreposta às cenas. A motivação do *flashback* seria explicar um pouco o passado da misteriosa mulher e relatar como, por fim, ela chegou à vila de pescadores. Também, mostra como a mulher 1 não é nenhum modelo de grande virtuosismo, sucumbindo a medos mundanos e até demonstrando certo egoísmo. A mulher relata ao pescador ter roubado a esmola da igreja para poder fugir da aldeia, mas, neste momento foi avistada por uma mulher cigana que começa a segui-la. As duas embarcam no mesmo bote para fugir, mas a mulher não estava contente com a presença

da cigana. As duas chegam a lutar dentro do barco, já a navegar, quando a cigana tenta roubar o dinheiro da mulher:

465 (médio long-shot). Barco, com as duas mulheres, vendo-se a cigana que procura se aproximar da outra. / 466 (médio close-up). Cigana aproximando-se. / 467 (médio close-up). Mulher que aperta fortemente a trouxa. / 468 (long-shot). Cigana que se aproxima mais e de súbito... / 469 (médio close-up). Cigana que se atira sobre a companheira. / 470 (long-shot). Luta dentro do barco. / 471 (close-up). Rostos das duas mulheres que lutam. / 472 (médio close-up). Detalhe da luta. / 473 (close-up). Cigana que bate com a boca na borda do barco. / 474 (long-shot). Lutam ainda, até que a cigana se apodera do dinheiro. / 475 (médio long-shot). Mulher vencida que procura a ponta do barco. / 476 (médio close-up). Cigana, de costas, que procura a outra extremidade. / 477 (close-up). Mulher, de costas para o mar, cabelos revoltos. / 478 (close-up). Cigana, junto ao mastro, um dos cantos da boca escorrendo sangue. / 479 (long-shot). Barco que voga, com as duas mulheres separadas.⁵³

Após a luta, a cigana vitoriosa começa a passar mal, com sintomas da peste que já estava no seu corpo. É desta forma que a mulher 1 se livra dela, empurrando-a ao mar. A mulher 1 segue a viagem sozinha e intranquila, sentindo-se amaldiçoada pela trouxa de dinheiro, que acaba por também atirar ao mar. Na cena 504 já se retorna ao momento presente, ela conversando com o pescador 1 na cabana e preparando-se para partir, quando o pescador 1 decide intervir para que ela fique na vila, e sai para procurar a velha 1. No casebre da velha 1 ele só encontra a menina, que se encontra doente e o segreda:

522 (close-up). Menina que faz um esforço e diz com voz abafada: “Ela... ela me disse que ainda lhe sobravam as mãos... caso vocês se casassem...” / 523 (long-shot). Menina vista de costas em primeiro plano, tendo o pescador 1 ao fundo, que se aproxima lentamente e toma-a nos braços, formando um close-up. / 524 (close-up). Rosto da menina, de frente, apoiado ao peito do pescador, chorando, enquanto repete: “Ela matou Pedro, ela matou a criança.” / 525 (close-up). Rosto do pescador, visto de frente, tendo a menina apoiada ao seu peito soluçando. Ele indaga baixinho: “Mas porque... porque você me ajuda sempre? Não gosta dela?” / 526 (close-up). Rosto úmido da menina, em pranto, que responde: “Não, não gosto dela. E esperei muito tempo, mas você nunca me olhou. Mas não faz mal, não faz mal, Pedro...” / 527 (médio close-up). Silenciosamente, o pescador deposita um beijo na testa da menina, depois se afasta.⁵⁴

Após esta revelação, o pescador 1 continua em busca da velha 1. A mulher já se encontra junto aos barcos, pretendendo partir, enquanto o pescador 1 vai até seu casebre e não encontra lá a mulher, compreendendo que ela partiu. Ele então vai para a estrada, a fim de procurar a mulher ou a velha 1. O que se passa, por fim, é que a próxima página do roteiro é a última encontrada, da cena 538 até a 559, e se encerra com uma

⁵³ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

⁵⁴ Passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

cena ao meio, interrompida abruptamente, sem que então possamos saber o que aconteceria ao final. Nesta última página a qual tive acesso, a velha 1 vem descendo junto ao porto, e sente no ar qualquer ameaça, pois os pescadores e as lavadeiras do local apontam para ela e comentam. Esta última sequência também é descrita com cortes que dão às cenas uma velocidade e criam um grande clima de tensão. Vejamos:

549 (long-shot). Velha 1 que continua a caminhar. / 550 (panorama). Velha 1 chegando à estrada onde os homens param a tarefa, examinando-a com ar ameaçador. / 551 (médio long-shot). Desta vez a velha não se detém, caminhando, resoluta, olhos quase fechados. / 552 (corte). Rosto de homem cochichando junto a outro. / 553 (corte). Velha 1 que caminha mais depressa. / 554 (corte). Rosto de mulher que comenta, apontando. / 555 (corte). Velha 1 quase correndo. / 556 (corte). Pescador qualquer com outros pescadores, comentando. / 557 (corte). Velha correndo francamente pela estrada. / 558 (panorama). Vê-se a velha entrando na rua do povoado, enquanto cabeças surgem à janela. Ela corre até a casa onde mora e abre a porta. / 559 (médio close-up). Porta vista pelo interior que se abre bruscamente, surgindo o ros(...) [roteiro interrompido]⁵⁵

O roteiro interrompido é a pequena frustração deste trabalho, pois não é possível sabermos o que acontece no final da história. E parece que o roteiro se interrompe justamente no momento de maior tensão, quando a velha 1 abre a porta de sua casa, e depois não sabemos mais o que acontece, ou com quem ela se depara. Os familiares de Lúcio Cardoso não possuem as páginas finais, tudo o que encontraram está mesmo depositado nos arquivos da FCRB. O cineasta Luiz Carlos Lacerda também não sabe do paradeiro das páginas finais do roteiro. A mulher 1 de fato vai embora? A velha 1 consegue escapar impune ou sofre uma represália dos próprios moradores, os quais antes ela dominava? A história, da forma como é construída, através de um roteiro extremamente detalhado, possui muitas sequências de tensão e cenas que vão sendo construídas com suspense e clímax em um “crescendo”, até o seu “quase fim”, o momento de maior tensão por: a) não sabermos seu fim, então o suspense fica no ar, e b) ser, ao que o encaminhamento do roteiro indica, a sequência final ou uma das finais. A detalhada decupagem técnica presente no roteiro, com as opções de enquadramento já bem definidas na descrição de cada *take*, mostra a preocupação de Lúcio Cardoso com a captura da imagem e com a direção do filme, em como converter seu pulsante viés questionador em imagem. Marília Rothier Cardoso fala sobre a tensão que é criada no

⁵⁵ Última passagem do roteiro *A mulher de longe*, pesquisado na FCRB.

roteiro a partir de escolhas estéticas:

(...) no filme, a tensão que a permanência do desconhecido provoca apresenta-se através de falas raras, contidas e principalmente de movimentos e ações das personagens e figurantes – ações planejadas na medida de sua plasticidade e movimentos realizados de preferência por grupos contrastantes, de modo a compor quase-coreografias semelhantes a danças rituais. Observado no seu conjunto, o roteiro distribui as sequências de modo simétrico, em paralelo, alternância ou reiteração. (R. CARDOSO 2013: 7)

No roteiro, a descrição dos movimentos dos personagens é precisa, as falas são raras, breves e diretas, mas carregadas de simbologia. Se por um lado, o roteiro surpreende na capacidade de descrição do tempo da ação, por outro, por vezes a noção de passagem do tempo parece um tanto confusa. Mas a qualidade literária do roteiro é inegável, bem como sua qualidade cinematográfica: até a noção da utilização de figurantes é muito bem empregada no roteiro, pois os grupos são importantes para o desenrolar de muitas das ações e para a criação dos climas de tensão da história. Em *A mulher de longe*, o autor/diretor explora o conflito entre condição humana e vida social, e eis como Lúcio Cardoso constrói os personagens: indivíduos isolados e mesquinhos, vivendo suas angústias de solidão e do desespero existencial. Mas os personagens não podem viver sozinhos e limitados a suas angústias existenciais: há que se atribular a vida alheia e atribuir à religião (por parte dos próprios personagens) o elemento motivador de suas perseguições de cunho moralista. No olhar da personagem velha 1, uma mulher desconhecida não pode chegar do nada – do mar – e abalar as configurações de uma estrutura já estabelecida, de uma comunidade tradicional que já possuía sua ordem própria. Em um universo já regido por suas próprias leis, o contato com o outro, com o diferente, gera um confronto e um caos intolerável, pois mexe numa ordem social já instituída. Os erros cometidos pelos personagens são humanos, demasiadamente humanos, como inveja, raiva, ciúme, cobiça e o extremismo da tradição, e, ao se apontar para isto, é justamente o que se critica.

Pensemos nos possíveis significados desta história e na importância que é dada no decorrer da narrativa ao peso do “não casamento”. A força da trama está na repressão moralista de toda uma comunidade contra uma pessoa, na interdição, ou melhor, na recusa em aceitar o outro que acaba por gerar uma desgraça. A mulher que vem de longe é vista pela velha 1 como uma transgressora e como uma componente profana que pode ameaçar a vida pacata da vila de pescadores. O relacionamento da mulher com o pescador 1 é elevado pela comunidade ao status de pecado, de algo abominável, visto

como uma perversão por conta de não haver o sacramento do matrimônio fixado. Mas, a figura da mulher que vem de longe, e da qual não sabemos nem seu nome nem sua origem, ou seja, não sabemos quase nada de sua vida pessoal até a inserção do *flashback*, é a figura do sujeito errante, do forasteiro, sem casa nem origem definida, sem nada. A mulher se encontra à deriva, justamente como os personagens de *Limite* de Mário Peixoto.

As figuras funestas das velhas, beatas e sempre vestidas de preto, os urubus que sobrevoam o corpo morto, a iminência da morte, a praia amaldiçoada pela peste, são imagens que reforçam a ideia que apresentei no capítulo 1 sobre temas que Lúcio Cardoso persegue durante sua produção artística e que se confirmam, de fato, na sua tentativa de incursão pelo cinema. A disputa do homem com um Deus ausente e a caracterização de um mundo sombrio, tanto como cenário quanto no reflexo do interior dos personagens, também são temáticas de seu roteiro *A mulher de longe*. Na visão da velha beata, a não realização do matrimônio é um pecado dos mais indefensáveis, e a personagem se propõe a ser, ela própria, a justiceira contra este delito. A peste, da forma como é descrita no roteiro, é muito mais um fator utilizado pela velha como um discurso que ateste sua perseguição contra a mulher que não é bem-quista por ela, do que uma descrição da fatalidade que a doença pode trazer aos sujeitos. Na tentativa de remissão do “pecado” do não casamento, a velha acaba cometendo o mais terrível dos crimes, que é o assassinato. Lúcio Cardoso aponta para uma espécie de total hipocrisia religiosa, pois os personagens perseguem uma virtude que na realidade não possuem e nunca vão possuir. Deus, ou a religião, acaba sendo a desculpa para o moralismo castrador dos personagens. Claro que “Deus” não é o realizador das ações, mas, no discurso dos personagens, encabeçados pela velha 1, é o principal gatilho para as ações que perseguem. Mas onde estaria este Deus que difama, insulta, odeia, faz mal ao próximo e mata, são questões que o personagem Geraldo já levantava no romance *Salgueiro*, que também aparecerão na *Crônica da casa assassinada* e que encontramos como questionamento central também no roteiro *A mulher de longe*.

Lúcio Cardoso, agora em um roteiro, prioriza o questionamento da condição humana em valores contraditórios como o bem e o mal, a modernidade e a tradição, a aceitação e o preconceito, faz um mergulho no âmago do indivíduo inadaptado ao moderno, em que as dúvidas, os dramas e os questionamentos existenciais se colam à uma crítica social. A relevância se dá no espaço do subjetivo, das intrigas pessoais, em

que, mais uma vez, o mundo interior dos personagens ganha destaque sobre os espaços externos, embora a locação da comunidade na praia aponte para a questão do isolamento, da distância e inadaptação com um possível mundo mais urbanizado e moderno. É o embate entre a tradição e o moderno que aparece aqui mais uma vez, aspecto para o qual apontaram autores da literatura brasileira mais modernista, da literatura de 30, o próprio Guimarães Rosa, e também os ditos intimistas como Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e Clarice Lispector. Veremos na sequência do trabalho uma breve comparação traçada entre a obra-prima de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, e seu roteiro principal *A mulher de longe*, em que, no embate entre a tradição e o moderno, as figuras que saem mais torturadas são as mulheres, muitas vezes esfaceladas pelas próprias mulheres que se apoiam demais nos preconceitos e convenções estabelecidos por uma sociedade tradicional e patriarcal – em ruínas –, como no caso de Nina e Ana na primeira obra, da mulher e da velha na segunda. O que fica, ao final, é a noção de que as vidas são diretamente confrontadas com a tragédia, que pode ser trazida pela própria vida, ou pelas pessoas que cruzam o caminho umas das outras.



Figura 8. Fotografia *still* do filme original *A mulher de longe* (1949), uma das únicas fotografias restantes e encontradas.

2.2 Corrosivo álbum de família: *Crônica da casa assassinada* e *A mulher de longe*

Podemos ver na reflexão sobre esta tensa oposição entre os valores da tradição e os da suposta transformação uma marca das preocupações de Lúcio Cardoso, marca esta que passa por boa parte de sua produção artística. A partir de tal marca, é possível pensar no tipo de relação que se pode estabelecer entre a situação de *A mulher de longe* e da *Crônica da casa assassinada*, por exemplo. É possível considerar se a *Crônica da casa assassinada* não seria uma forma de levar adiante e finalizar o projeto inacabado de *A mulher de longe*?⁵⁶ O que não pôde ser realizado em cinema o autor conseguiu realizar, posteriormente, em literatura? Certamente neste romance a relação do escritor com um mundo imagético se intensifica, ligada à fragmentação do tempo, às várias formas de depoimentos e à relativização das verdades. A publicação da *Crônica da casa assassinada* se dá em 1959, exatos 10 anos após a tentativa de *A mulher de longe*, de 1949. André Seffrin afirma na introdução da *Crônica da casa assassinada* (edição de 1999 da Editora Civilização Brasileira) que “a *Crônica*, ao passo que era a superação do que veio antes, era também o elo que passou a dar sentido a todos os seus impasses e procuras desde 1934.” (SEFFRIN 1999: 10-11). Então, creio ser possível sugerir que, de fato, a realização de um romance magistral como este enfeixaria uma busca geral da obra do escritor Lúcio Cardoso. Em artigo intitulado *Narrativas modernas fascinadas pela imagem*, Marília Rothier Cardoso afirma como o cinema serviu para apurar a capacidade de escrita – bastante imagética – de Lúcio Cardoso:

No caso particular da prosa de Lucio Cardoso, o cinema teve o duplo papel de refinar, pela disciplina, sua técnica literária e de conduzir a certa distensão nos enredos melodramáticos. Seduzido pelo cinema popular, na infância e adolescência, foi engendrando narrativas marcadas por episódios romanescos convencionais, mas também, tendo aguçado a dimensão visual da escrita, chegou à excelência da articulação de variados tipos de blocos textuais na *Crônica da casa assassinada*. (R. CARDOSO 2012: 73)

Tanto na *Crônica da casa assassinada* como no roteiro *A mulher de longe* encontramos fortes tensões dentro da família ou da comunidade, com crimes e personagens à deriva ou à margem, e personagens centrais que são mulheres. Na decadência de uma família rural mineira – os Meneses – a *Crônica da casa assassinada*

⁵⁶ Questões levantadas e sugeridas pela orientadora Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso, a quem agradeço.

é narrada num entrelaçamento de pontos-de-vista e de recursos narrativos, como cartas, diários, flashbacks, confissões e depoimentos de personagens que se manifestam, todos, de forma bastante poética. Os personagens relatam, em sua maioria, estados de alma bastante angustiados, e dão declarações, sobretudo, sobre a personagem central da história, Nina. A personagem é construída pelo discurso de todos os personagens da obra, é sob o olhar e o julgamento dos outros que sua imagem é criada e sua história é contada, uma Nina caleidoscópica. Nessa multiplicidade de vozes, que muitas vezes relatam o mesmo fato sob pontos de vista diferentes, seria possível se atingir uma “verdade”? Para Alfredo Bosi, a tensão interior dos personagens da *Crônica da casa assassinada* chega a um limite, e o fluxo de consciência nos diversos relatos dos personagens atinge imagens, símbolos e metáforas, fazendo com que a linguagem do autor muito se aproxime da poesia:

O romancista supera, nessa obra-prima, a indefinição que às vezes debilitava a estrutura das suas primeiras experiências, e lança-se à reconstrução admirável do clima de morbidez que envolve os ambientes (quem esquecerá o fundo esverdeado da velha chácara onde há mofo e sangue?) e os seres (indelével, a figura de Nina, atraída pela vertigem da dissolução no próprio eros).

Refina-se na *Crônica* o processo de caracterização. Em vez de referências diretas, são as cartas, os diários e as confissões das pessoas que conheceram a protagonista (e dela própria) que vão entrar como partes estruturais do livro. A tragédia de um ser passa a refletir-se no coro das testemunhas; e estas percorrem a vária gama de reações, que vai da febre amorosa ao ódio, deste à indiferença ou ao juízo convencional. O “caso” psicanalítico sai, portanto, do beco da auto-análise e assume dimensões familiares e grupais. (BOSI 1974: 466)

Nos tensos embates familiares os Meneses se dizimam uns aos outros até a total degradação financeira e moral da família. Timóteo é um personagem fascinante da *Crônica da casa assassinada*, é descrito como totalmente excêntrico, e, aos olhos da família Meneses, é mesmo repulsivo. Betty, uma antiga empregada da casa, descreve Timóteo em seu diário da seguinte maneira:

(...) ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas, de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado – e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia – o que sem dúvida fazia sobressair-lhe o nariz enorme, tão característico da família Meneses. (CARDOSO 1999: 53)

Timóteo é esta figura única, veste-se como mulher e é totalmente menosprezado e marginalizado pela família, e por isto acaba encerrado em seu quarto escuro, totalmente afastado da sociedade, mas não por isto alheio aos acontecimentos da casa. É apenas em seu quarto que Timóteo é “livre” para viver como deseja; sua identidade exuberante se choca com o conservadorismo dos irmãos e do restante da cidade. Mas toda a chácara possui uma atmosfera de morbidez que condiz com todo o declínio da família. Vejamos como a chácara é descrita, por exemplo, na narrativa do farmacêutico:

(...) [Valdo Meneses] conduziu-me à sala, e mais uma vez, com a curiosidade e o prazer que sempre haviam me animado, e como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim, era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO 1999: 130-1)

A descrição dos móveis pesados e antigos na sala da chácara, que apontam ao mesmo tempo para um passado abastado e para um presente em declínio, configura um ambiente um tanto sombrio que em muito se reflete nas atitudes e nos pensamentos dos personagens. A forma como os personagens percebem o ambiente da chácara e seu entorno, sempre de maneira hostil e distante, é um mergulho nos próprios sentimentos febris que os personagens destilam no decorrer da trama. Mario Carelli observa a geografia bastante simbólica que Lúcio Cardoso propõe para o romance:

O valor simbólico dos espaços define-se de modo bastante claro: a casa com seus códigos rígidos é o centro, o jardim constitui o espaço da transgressão, o Pavilhão desempenha um papel alternativo. Vila Velha é o lugar que reflete a imagem legendária da família. Por fim, o Rio de Janeiro, o alhures, a capital, é também dotado de valor mítico (oposto ao da Chácara) na consciência de certos personagens – um paraíso ilusório. (CARELLI 1988: 205)

Os personagens criam o meio mas o meio também afeta, e muito, os personagens. Os sentimentos conflituosos dos sujeitos do romance e a forma como eles os descrevem fazem par com a atmosfera de morbidez e trevas que ronda a propriedade rural e o declínio da família. Em *A mulher de longe* Lúcio Cardoso cria, no isolamento de uma comunidade de pescadores, um cenário com elementos sombrios que sugerem o

tom da história, como urubus que sobrevoam a praia, um cadáver e velhas carolas sempre vestidas de preto. Os cenários soturnos refletem a relação de como os personagens percebem o ambiente ou a visão que eles têm dele.

A *Crônica da casa assassinada* revela um cenário decadente burguês em meio a uma supremacia das individualidades. As angústias e dúvidas mundanas dos personagens, como Nina, são figuradas na ideia de que as decisões pessoais – sufocantes – dos sujeitos estão acima de qualquer dor coletiva ou social. Em *A mulher de longe*, na perseguição da velha contra a mulher, a velha se utiliza de um discurso de moralismo coletivo ou se apoia na ideia da exumação da peste como um “bem maior” para o social, no entanto, nos são reveladas nas camadas do roteiro que, na verdade, ela está interessada em casar sua filha com o pescador que acaba se envolvendo com a mulher que ela persegue. Há então, em ambas as obras, a sobreposição das vontades individuais sobre um universo do coletivo.

Ambas as obras se iniciam com uma imagem em comum, a imagem da morte: *A mulher de longe* começa com uma personagem desconhecida encontrada morta na praia, e ao redor elementos sombrios que compõem este cenário inicial, na *Crônica da casa assassinada* temos a narração da morte de Nina através do diário de André, que, sem data definida – “18 de ... de 19...” –, relata como Nina morreu e jaz sob a indiferença e a decadência da família:

Nos cantos, dispostas por essas mãos que a pressa inventa exatamente para momentos semelhantes, quatro velas solitárias. Velas comuns, recendendo a comércio barato, provavelmente vindas do fundo de alguma gaveta esquecida. E dizer-se que isto era a paisagem do seu último adeus, o cenário que comportava sua derradeira despedida.

(...)

Mesmo nos últimos dias, quando já não havia possibilidade de imaginar outro desenlace, mesmo nessas ocasiões em que através do silêncio e da indulgência, percebemos aterrorizados a condenação de que não se pode mais duvidar, mesmo assim não podia supô-la na situação em que eu agora a via, estendida sobre a mesa, enrolada num lençol, um cordão amarrando-lhe as mãos, olhos fechados, o nariz sobressaindo inesperadamente alcalino. (CARDOSO 1999: 21)

André descreve na morte de Nina um cenário de decadência, de uma “casa assassinada”, como traz o título da obra. Na morte dela reflete-se a decadência da família, certa indiferença e o despojamento de qualquer vaidade – imagem contrária à grande beleza de Nina –, pois ela é velada enrolada apenas em um lençol branco. A mesma fria indiferença que ronda a morte de Nina circunda também a morte da cigana desconhecida do início de *A mulher de longe*, ela também jaz sob a indiferença, das

velhas que a cercam e a olham com insensibilidade, e da mulher que passa por ela com apatia. A indiferença aponta para o ser deslocado nas duas obras: Nina, uma inadaptada aos costumes da vida rural, e julgada por todos por seu estilo de vida, e a mulher morta na praia, sem nome, uma cigana, desprezada até pela mulher que veio de longe, que mais tarde também sofrerá com o isolamento imposto a ela pela comunidade. O círculo da morte continua também nas duas obras; a *Crônica da casa assassinada* começa com a morte de Nina e termina com morte de Ana, e *A mulher de longe* começa com a morte da cigana e passa para a morte da criança. André também expõe na morte de Nina uma paisagem em que a casa não irá sobreviver, pois Nina não existe mais e era ela o alicerce de tudo: “Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais.” (CARDOSO 1999: 20). Nina é para André o alicerce da casa, dá ao local o espírito e o amor necessários à sua sobrevivência. Entretanto, ela é descrita pelos demais personagens como a corruptora e a ameaça de ruína de tudo, enquanto ela sente-se presa ao local, totalmente aprisionada: “Continuo esta carta, mas sei que o senhor não a receberá nunca. Jamais ela sairá desta casa, porque coisa alguma do que me pertence consegue atravessar suas fronteiras.” (CARDOSO 1999: 203).

Nas duas obras aparece também a configuração da função modernizadora da mulher na relação interior/cidade, em uma reflexão sobre o patriarcalismo e o lugar que nele ocupa a figura feminina. É no abandono da clausura doméstica e na realização das vontades próprias, sobretudo sexuais, que se dá o grande embate entre Nina e Ana na *Crônica da casa assassinada*, que são representadas como figuras totalmente opostas – esta aprisionada e aquela sinônimo de liberdade, liberdades que podem ser até bem polêmicas. Em *A mulher de longe*, a ruptura com certo padrão social/moral se dá no universo particular, individual, e, mais uma vez, no comportamento inovador da mulher, neste caso na ideia de um relacionamento sem casamento. Recai sobre as figuras das mulheres uma dualidade fulcral: são as mulheres que configuram certo tipo de exorcização da família patriarcal brasileira, pois as personagens principais são caracterizadas como fortes, ativas e progressistas – a mulher 1 e Nina –, tomando o leme de suas próprias vidas. Mas, por outro lado, são também as mulheres que continuam a perpetrar ideais anti-inovação – a velha e Ana –, muito mais motivadas por inveja e cobiça da situação intrépida das personagens que elas acossam. Ana é a cunhada de Nina e narra as intenções da protagonista sob seu julgamento inquisidor, é

um olhar sempre escondido que acompanha, com inveja, a vida pulsante de beleza no corpo de Nina. Em uma de suas confissões, Ana assume: “Não podia mais tolerar aquela mulher, vê-la absorver dia a dia o que existia de vivo em torno de nós, apoderar-se sem nenhum respeito, sem nenhum pudor, das graças que me eram negadas.” (CARDOSO 1999: 157). Ana é uma personagem quase fantasmagórica, ronda as ações dos demais personagens, esconde-se para espiar tudo o que se passa dentro da chácara, e está condenada a ser apenas uma sombra dentro da casa. Morre sem perdão numa morte miserável, praticamente se fundindo às paredes da amarga chácara. Mas, é também seu depoimento final ao padre Justino, já em seu leito de morte, que muda por completo os julgamentos estabelecidos sobre Nina durante todo o romance, a respeito do ponto mais polêmico da obra – o incesto.

As personagens principais das duas obras também são figuras forasteiras, Nina e a mulher 1, que vêm de outro lugar para mexer na ordem social já estabelecida naqueles meios, e por conta disto são veementemente perseguidas por todos. Nina vem da grande cidade, do Rio de Janeiro, e é uma inadaptada ao universo fechado e conservador da chácara. Os Meneses são descritos como pessoas que ficaram presas no século anterior e o local onde vivem também. Mas Nina estava acostumada ao Rio de Janeiro, uma cidade grande e urbanizada. A mulher 1 parte de uma localidade pequena e fechada para outra, mas não deixa de ser um ser estrangeiro no novo local. Marília Rothier Cardoso aponta, precisamente, para a intriga formada a partir da figura do forasteiro – figura que aparece também em outras obras de Lúcio Cardoso – tanto na *Crônica da casa assassinada* como no roteiro *A mulher de longe*:

A intriga de *A mulher de longe* desenvolve o mesmo tema da novela “O desconhecido” -- tema que receberá tratamentos mais e melhor elaborados em obras posteriores, *O viajante* e *Crônica da casa assassinada* – a chegada do forasteiro perturba a vida da comunidade por onde passa, tornando impossível a volta à situação anterior. Como artista, consciente da singularidade de seu trabalho, deseja experimentar os efeitos de um estímulo inesperado sobre mentes acomodadas à rotina. Em diversos momentos de sua carreira, Lúcio empreendeu essa tarefa investigativa, captando as revelações e os transtornos, os ganhos futuros e as perdas irreparáveis que provoca a intervenção do estranho – muitas vezes, do estranho-familiar. Parte dessa vertente exploratória pela via da narrativa ficcional, o filme inacabado parece uma etapa decisiva entre a elaboração ainda imatura, nos seus lances melodramáticos, de “O desconhecido” e o equilíbrio técnico-estético das soluções escriturais atingidas em *Crônica da casa assassinada*. (R. CARDOSO 2013: 6)

Há uma nítida importância do espaço nas duas obras, estes espaços que se configuram como lugares de deslocamento: os dramas individuais e a profundidade dos

personagens se mesclam aos cenários “amaldiçoados”. Por exemplo, na *Crônica da casa assassinada* o quarto de Timóteo não à toa é um local de isolamento e escuridão, pois assim também é o personagem, colocado à margem da sociedade e vivendo abandonado em seu mundo parvo. Outro exemplo é o pavilhão do qual Nina se apropria e é descrito como sujo e isolado. Vejamos a descrição do pavilhão feita pelo médico, quando este vai à chácara socorrer o jardineiro ferido. Ele apresenta o local como parvo, insalubre e abandonado, mais um sinal da decadência da família Meneses:

Ah, não havia dúvidas de que tudo aquilo no entanto conhecera melhores épocas, trato mais apurado – das touceiras onde vicejava livremente o melão-de-são-caetano, repontavam ângulos de canteiros ainda cercados de pedras brancas ou de bojos de garrafas emborcadas. Chegamos ao Pavilhão e, sem necessidade de procurar muito, pude verificar as fendas que se abriam nos alicerces da casa, gretando os esteios fortes e bem plantados, disjuntando as pedras da base, exibindo enfim um desmazelo que se originara através dos anos, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente, remoto ainda, mas já bastante visível nos seus primeiros e acusadores sinais. (CARDOSO 1999: 147)

O pavilhão não passa de um ambiente desgastado, mal cuidado, rudimentar, de luz escassa e melancólico, que mescla-se à decadência da família. No entanto, é no isolamento do pavilhão que Nina pode viver o pecado, o sexo e até a morte, como se lá fosse seu único refúgio possível dentro da chácara, único local onde ela pode ser ela mesma em sua plenitude. A mulher de *A mulher de longe* sai de um isolamento para outro isolamento; sua aldeia natal, assolada pela peste, a faz fugir para um local tão ou mais apartado. A mulher não é bem recebida pela população em sua nova morada, local que trará a ela consequências trágicas.

Mas talvez a ideia mais insigne que Lúcio Cardoso nos traz é a da beleza diante da morte. Nina foi descrita por todos durante o romance como portadora de uma beleza estonteante, tudo e todos sucumbiam de amores por sua figura. A personagem Betty, no primeiro encontro com Nina, quando esta chega à chácara, a descreve como majestosa: “(...) não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução.” (CARDOSO 1999: 60). Era a beleza de Nina que assustava Ana, segundo o padre Justino: “(...) mas não era a rival que a assustava – era a beleza, o secreto poder da beleza.” (CARDOSO 1999: 305). Porém, quando Nina descobre a doença, a agonia se torna imensurável: sua alma libertária se torna presa a um corpo carcomido pelo câncer. A metástase de seu câncer se mescla à casa condenada e

contagia seus habitantes com a decadência da própria propriedade. O que está em jogo dentro da família Meneses vai para além da pobreza material: é a miséria das almas, a solidão e a perversidade dos habitantes da casa que se ramificam concomitantemente ao câncer de Nina. O médico relata sobre os Meneses, após dar seu veredito sobre a doença de Nina: “(...) e onde finalmente se esboroava não ele, nem eu, mas todo o monumento de uma família despótica, erigido pelo orgulho do bem, da posição e do dinheiro.” (CARDOSO 1999: 409). A decadência dos Meneses não é apenas de dinheiro ou do nome da família, mas é do ser humano. Diante deste ambiente, a beleza não permanece altaneira e imutável na iminência da morte: Nina literalmente apodrece por dentro no processo da doença e da morte. Mesmo antes do aparecimento de sua doença, seu marido Valdo assim a descreve ao padre Justino: “Nina não é culpada, eu sei, talvez não seja consciente dos atos que pratica, mas o mal está irremediavelmente argamassado à sua natureza, e tudo o que vem dela respira um insuportável ar de decomposição.” (CARDOSO 1999: 229). A decomposição do corpo e o mau cheiro, imagens fortíssimas do romance nas passagens sobre o adoecer de Nina, servem como metáfora de uma degeneração moral, de um corpo doente que expurga os pecados mundanos, esta corrosão à qual Valdo se refere. Quando Valdo se aproxima da cama em que Nina está deitada, do corpo já quase morto, sua descrição acentua o mau cheiro da esposa:

(...) mas o cheiro crispava-se em torno, formado de ondas sucessivas que me cingiam e jamais se desfaziam no lento embate contra as paredes; aquilo toldava-me a vista, perturbava-me o estômago e ameaçava sufocar-me, sem que eu pudesse fazer um movimento. (CARDOSO 1999: 421)

Esta imagem do mau cheiro na doença/morte é cabal no romance. A *Crônica da casa assassinada* se abre com uma passagem bíblica que traz a ideia do corpo em decomposição após a morte, do livro de São João, XI, 39-40: “Jesus disse: tirai a pedra: disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?”. Lúcio Cardoso traz a passagem da ressurreição de Lázaro no epílogo, e abre o romance com esta ideia do mau cheiro na morte. Na Bíblia o mau cheiro tem a ver com o pecado, pois o pecado pode trazer a morte e afastar os homens de Deus (Romanos, VI, 23). Na *Crônica da casa assassinada* a decomposição do corpo de Nina não se dá após a morte, mas já no processo da doença, o que aumenta as tensões entre a personagem que lida com a doença e os habitantes da casa que não suportam o mau cheiro.

Nina sofre durante a doença um lento e doloroso processo de degeneração de seu corpo, e conseqüentemente, de sua beleza, como se ela amargasse em vida por seus pecados – ao menos a cunhada Ana assim o crê, o que torna a vingança de Ana brutal. Mas existe também, para outros personagens, a ideia de imortalidade da beleza. No diário de André, por exemplo, ele descreve um momento em que Nina encara seu processo de detrimento da beleza diante da iminência da morte:

Ela tomou primeiro o espelho e, devagar, como se pretendesse evitar um susto, procurou ver a imagem que nele se refletia – olhou-se durante algum tempo, depois suspirou e ergueu os ombros, como quem dissesse: “Que me importa? Algum dia tenho de me resignar a não ser mais bonita.” Ah, era verdade que se achava muito longe do que fora, mas para mim ainda existia nela a mesma secreta atração que me prendera um dia. Esse gesto simples, esse erguer de ombros, provou-me no entanto que a ideia de morrer se achava mais distante dela do que parecia. (CARDOSO 1999: 24)

Esta quase eternidade de Nina recai sobre sua beleza, que a mantém soberana. No filme *A casa assassinada*, antes mesmo de Nina saber sobre a doença ela já pressente a morte, e em conversa com Timóteo este lhe diz: “Você não vai morrer Nina, a beleza é eterna!”. É como se não houvesse a possibilidade da morte levar para sempre o que em vida foi tão marcante, como a beleza. A beleza também é interior, como a personalidade tão forte de Nina.

No roteiro *A mulher de longe* também existe uma ideia de morte/doença corrosiva, com a figura da peste. As velhas passam marcando cruzes brancas nas portas das casas, como sinal de aviso aos moradores sobre a chegada da peste e como esconjuro da mesma, e esta ideia pode ser associada à passagem bíblica sobre as sete pragas do Egito (Êxodo, XII). Na Bíblia, as portas são manchadas com o sangue do cordeiro que os habitantes comeriam na primeira Páscoa, e depois o cordeiro abatido vira o símbolo de Jesus crucificado. O aviso com o sangue era para evitar a morte dos primogênitos judeus, como previa uma das pragas; quem tivesse a marca do sangue no batente da porta estaria livre da praga e não morreria. No roteiro de Lúcio Cardoso o sinal das cruzes brancas nas portas premedita a praga, a morte, e antecipa, simbolicamente, a morte do primogênito do pescador e da mulher 1. A cena seguinte à marcação das portas é justamente a cena em que tomamos conhecimento da gravidez da mulher, e lembremos que quem vai causar a morte do primogênito é justamente aquela que marca as portas dos vilarejos com as cruzes em sinal de esconjuro da peste. São símbolos que se entrelaçam, a cruz branca já marca a morte daquele que ainda nem

nasceu. As referências cristãs nas duas obras apontam sempre para acontecimentos sinistros, e, na realidade, para um mundo cindido na ausência de Deus e não em sua presença, um dos temas marcantes na obra de Lúcio Cardoso como procuro mostrar neste trabalho. Por exemplo, padre Justino, na *Crônica da casa assassinada* confessa, mais de uma vez, sua hesitação e perplexidade perante o ambiente sufocante da chácara, o lugar de um Deus ausente:

Mais tarde, muito mais tarde, as circunstâncias me trariam de novo àquele ambiente irrespirável – e o mais extraordinário é que, tendo decorrido tantos anos, o novo acontecimento se prenderia ao velho, ao que eu vivia agora, e formava com ele um só corpo, como uma árvore única, dividida em duas partes. E nessa época que eu ainda estava por viver, como então, não era um acontecimento de Deus, mas de sua ausência, o que eu, trêmulo, iria presenciar. (CARDOSO 1999: 176)

Não só os ambientes possuem esta aura de ausência de Deus, mas, sobretudo, os personagens que rondam e habitam estes ambientes:

Abaixei a cabeça, implorando apenas a Deus que iluminasse aquela triste alma prisioneira de si mesma – e enquanto assim o fazia, senti que uma visão se impunha ao meu pensamento, uma visão daquilo que lhe faltava, que faltava a todos nós, ao mundo inteiro – e cuja carência devia ser motivo de um combate cotidiano e áspero: a presença de Cristo. Ou melhor, sua ausência. Uma ausência tão decisiva, tão presente e tangível, que à nossa volta era quase como se formasse um vácuo de intensa e acusadora lembrança. (CARDOSO 1999: 179)

O padre é o personagem que com mais clareza enxerga a falta de Deus nos personagens, sobretudo na falta de alteridade. Em *A mulher de longe* a presença do padre é mais figurativa do que de fato importante à narrativa, mas não deixa de ser um representante simbólico da religião dentro da história. Na *Crônica da casa assassinada* Valdo indaga a padre Justino: “É preciso acreditar em Deus... para saber que o diabo existe?” (CARDOSO 1999: 281). A aparente busca por Deus em ambas as narrativas, por fim, acaba mais sendo a sua recusa e a aproximação do mal. Ana crê que para servir a Deus é necessário abdicar do amor humano, do sexo, e padre Justino tenta justamente dar uma ideia inversa, de que Deus se encontra na verdade, muitas vezes no pecado, pois se a verdade for a realização do amor carnal assim também se atingirá a Deus. O diabo, este sim, pode estar na certeza e na calma, na passividade, e não na desordem. Enfim, para padre Justino, figura bastante esclarecida e dotada de um discurso muito arrojado, quem está na solidez, nos alicerces da tradição é o diabo, e não Deus. Os fortes discursos de padre Justino sobre Deus e o diabo, pecado e amor, colaboram para

humanizar o pecado de Nina e reforçar a transgressão do caráter conservador de Ana. Não há possibilidade de redenção na chácara, local frio e sem alma, assim como na vila de pescadores, enquanto se mantiverem firmes os ideais de família, tradição, castração; estes elementos sim podem carregar o mal. A família Meneses e os moradores da vila de pescadores acreditam em um “bem” acima de tudo, na vitória das forças morais, na necessidade da religião como esteio da moral, mas creem no que é “correto” em suas visões bastante conservadoras e deturpadas do que é o certo e o errado, o bem e o mal. É padre Justino a figura bastante esclarecida e esclarecedora, que diz a Ana em seu leito de morte:

Tantos de nós confundem Deus com a ideia do bem... Tantos o cingem à simples noção do mal que deve se evitar... O bem, no entanto, é uma medida terrena, um recurso dos homens. Como medir com ele o infinito que é Deus?

(...)

Deus, aí de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (CARDOSO 1999: 507-8)

Os duplos com os quais o autor trabalha nas duas obras não são de todo simplistas, carregam acepções profundas e passíveis de múltiplas interpretações, como beleza humana x graça divina, ação x contemplação, nada x absoluto, inferno duradouro x paraíso temporário, a meu ver, elementos que – num grito do autor – apontam para uma visão crítica e renovadora da sociedade. Lúcio Cardoso critica o espírito conservador, o orgulho patriarcal, que traz sofrimento e inclusive a morte. No romance, o próprio nome da cidade – Vila Velha – carrega um sentido da tradição ultrapassada, e realça o contraste entre a família enclausurada em uma velha chácara e o confronto com o novo, com a jovialidade e beleza da mulher vinda do Rio de Janeiro, que representa a modernidade. No roteiro, a mulher que vem de longe também é a representação do elemento novo, que se choca com uma tradição esfacelada, exposta pelas fissuras das ações dos personagens que não aceitam este novo. Lúcio Cardoso expõe as feridas de uma sociedade tradicional em decadência, que esconde suas chagas, pois todos sobrevivem apenas de discursos ou de aparências. Espíritos mesquinhos são colocados na figura de personagens muito singulares, que carregam consigo a mediocridade e arrastam ao chão os seres que deles destoam. A ideia que se sobressai de ambas as obras, que tentei colocar aqui em comparação: a imagem de que costumes arraigados e imutáveis podem carregar consigo estrias de sangue bastante profundas, que escorrem

ao longo de suas paredes destruidoras. O torpe prestígio dos antepassados e da tradição, assim como o peso de moralismos já decadentes, são elementos que recaem com grande peso sobre os personagens gerando, nas duas obras, distâncias pessoais, seres sacrificados e tragédias humanas.

2.3 *Almas adversas*

Como já vimos anteriormente, foi em 1948 que Lúcio Cardoso escreveu o argumento para o filme *Almas Adversas*, dirigido por Leo Marten e produzido por João Tinoco de Freitas, o pai do cineasta Luiz Carlos Lacerda. Este filme chegou a ser lançado na época, em um penoso trabalho de gravações que o autor relata ter acompanhado. No site da Cinemateca Brasileira a sinopse é a seguinte: “Homem simples vai a Congonhas - MG, cumprir uma promessa, mas não imagina o que vai lhe acontecer durante a caminhada.”. O filme foi rodado com os atores Bibi Ferreira, Ambrósio Fregolente, Lucia Lopes, Graça Mello, Nelson Dantas e Davi Conde, segundo o cartaz do filme. Na capa rabiscada do argumento Lúcio Cardoso traz os nomes Davi Conde como “homem da cidade”, Graça Mello como “homem do leilão”, Bibi Ferreira como “mulher I”, Alma Flora como “mulher II”, Maria Della Costa como “mulher da cidade” e Dary Reis como “outro pescador”. O cineasta Luiz Carlos Lacerda conseguiu recuperar alguns trechos do filme que utilizou em seu documentário *A mulher de longe* (2012), e, fazendo uma comparação com os trechos do filme e os trechos do argumento, parecem existir diferenças substanciais no caminho que o filme percorreu.

Dos originais do argumento que pude recuperar na FCRB encontram-se apenas quatro folhas de manuscritos, avulsas, escritas a lápis, que não formam uma narrativa linear e dão uma possibilidade muito remota de se deduzir ou interpretar algo sobre a história. Nas folhas podem se recuperar os nomes dos personagens Clara, Simas (o leiloeiro), Rosa, Chico e Jorge. Alguns elementos que aparecem são praia, mar, igreja, leilão, festa e pesca. Aparentemente, Clara gosta de Jorge que gosta de Rosa que é comprometida, provavelmente com Chico. Nada muito mais profundo pode se interpretar sobre a linha narrativa pretendida nestas poucas folhas, muitas vezes um tanto ilegíveis ou com palavras já um pouco apagadas pelo tempo. Vendo os trechos recuperados no filme de Luiz Carlos Lacerda, nota-se que o filme foi rodado em uma cidade do interior de Minas Gerais, Congonhas do Campo⁵⁷, e não no litoral como previa o argumento. Nos manuscritos originais temos bastante destacados elementos que privilegiam a praia como cenário e atmosfera: “Areia que escurece rapidamente, mar que se encrespa, nuvens escuras, vento mais forte açoitando os mastros dos barcos

⁵⁷ Informação também presente em uma cartela no início do filme *A mulher de longe* (2012) e na sinopse da Cinemateca Brasileira.

imóveis, sons de vento. / Passeio de Jorge e Rosa ao longo da praia, anoitecer. / Jorge com a rede prepara a saída matinal. / Barcos, manhã. / Figura de Jorge na proa, triste, pés. / Barco cada vez menos no mar, mar até a praia, mostrando pés de Rosa que arruma peixes no cesto e mais longe pés de Jorge, que assiste o trabalho. Ele quer ajudá-la. / Dias que correm, marcados pelo refrão do mar. / Mar e penhasco onde Clara aguarda. / Barcos ao longe que se aproximam, se aproximam. / Vê-se Jorge de pé na proa, não mais triste, ansioso. / Aglomerado na praia em justaposição com barcos, não só o de Jorge, mas todos os pescadores chegando. / Agora rostos em detalhe, ansiosos. Close-ups de fisionomias alegres, fusão com proas de barcos, multidão de novo, pés correndo, até que os barcos deslizam na areia e tudo se confunde. / Visão do vulto se afastando na praia já vazia.”.⁵⁸



Figura 9. Capa do filme de *Almas adversas* (1948).

Nos trechos de *Almas adversas* presentes no filme *A mulher de longe* (2012), notamos um cenário muito diferente: a praia não se encontra no filme, o cenário foi substituído por uma cidade do interior de Minas Gerais, talvez por questões de produção ou por escolha do diretor, talvez porque o argumento sofreu alterações durante o processo de produção do filme. No breve e incompleto argumento, Lúcio Cardoso parece ainda não possuir noção exata do formato de um roteiro cinematográfico, que

⁵⁸ Trechos retirados do argumento original de *Almas adversas*.

aparecerá muito bem formatado no ano seguinte com *A mulher de longe*. Ele cria muito mais imagens do que uma linha narrativa clara, tem uma noção muito econômica de diálogos e o que se faz presente é o excesso de imagens, de uma praia solitária e de seres que se cruzam neste cenário. Mas é impressionante notar como o autor já apresentava noções cinematográficas como fusão de imagens, imagens em movimento e certo ritmo de montagem, como na ideia do barco que chega na praia e se funde com a imagem dos pés de uma multidão. Existe também a figura do forasteiro, “mulher da cidade” e “homem da cidade”, e nos trechos recuperados do filme fica claro que uma das personagens é nova na cidade, justamente a que está na capa do filme, e portanto umas das personagens principais.



Figura 10. *Frames* do filme *Almas adversas* (1948). Poucas cenas deste filme puderam ser encontradas e recuperadas.

De certa forma com *Almas adversas* – mesmo dentro do pouco material ao qual temos acesso hoje – pode-se perceber que, tanto na ideia inicial do argumento como no produto final filme, já são explorados elementos que serão utilizados no ano seguinte em *A mulher de longe*, como a praia, a figura do ser forasteiro, as beatas. Um projeto adianta o outro, no momento de maior mergulho de Lúcio Cardoso na arte cinematográfica, que são os anos de 1948 e 1949.

2.4 Porto das Caixas

O filme *Porto das Caixas* foi dirigido em 1961 por Paulo César Saraceni, e o argumento escrito por Lúcio Cardoso não possui data marcada no documento original, mas deduz-se que foi escrito no mesmo ano. O argumento também não está completo, o que resta do argumento original são três folhinhas verdes escritas a lápis, em que, em toda a sua simplicidade, deposita-se a ideia de um filme com importância central para a história do cinema brasileiro. A descrição do filme é feita na divisão de três colunas entre Câmera/Ação/Som, como no roteiro de *A mulher de longe* que apresenta Take/Ação/Som. Na coluna da “câmera” temos os enquadramentos, na da “ação” são descritas as imagens ou ações dos personagens, e na última coluna, “som”, temos os sons do ambiente⁵⁹. No documento encontrado na FCRB temos apenas a descrição da primeira cena do filme, que reproduzo abaixo:

Apresentação: linha de estrada de ferro, com mato esgalhado recortando o céu.
 Som: apito de trem ao longe, com ruído que vem se aproximando. Apitos espaçados. Durante a apresentação ainda, o sino da estação badala os sons convencionais anunciando a proximidade do trem.
 Câmera: Long-shot. / Ação: A cena clareia: o mesmo leito de estrada de ferro, mais iluminado porém ao fundo, o foco de uma locomotiva que se aproxima. / Som: Apitos.
 Câmera: Long-shot. / Ação: A estrada agora vista sem a estação, fortemente clareada pelo holofote da máquina. Um homem caminha em primeiro plano: tipo de funcionário de meia-idade, chapéu desabado sobre os olhos, um embrulho pendurado dos dedos. / Som: Som cada vez mais nítido do trem que se aproxima.
 Câmera: Meio long-shot. / Ação: Homem, ainda em primeiro plano, que se volta para trás, inquieto, olhando o trem. Aos poucos sob o efeito da luz, a tela se torna branca. / Som: Ruído do trem chegando, atingindo o seu máximo.
 Câmera: Meio long-shot. / Ação: Tela branca. / Som: Ruído ao máximo.
 Câmera: Long-shot. / Ação: Trem passando diante da câmera. / Som: Ruído de trem.
 Câmera: Meio long-shot. / Ação: Desfile de janelas, recortadas em claro e em escuro. / Som: Ruído de trem.
 Câmera: Long-shot. / Ação: Mudança de perspectiva. (CARDOSO, s/d, s/p)⁶⁰

As cenas não estão enumeradas, e, a partir destas poucas linhas, temos conhecimento apenas do cenário escolhido para a trama, uma cidade com uma estação de trem e linha de estrada de ferro. Não sabemos sequer quais são os personagens, que provavelmente são apresentados mais adiante. Somos, então, primeiramente apresentados às imagens e sons, relação bastante importante no filme e já sinalizada

⁵⁹ Como encontrei no acervo apenas este início de roteiro, ainda não aparecem indicações de diálogos, que provavelmente são descritos na sequência do roteiro.

⁶⁰ O autor utiliza o termo “meio long-shot”. Posteriormente no cinema o termo mais utilizado será “médio long-shot”.

no roteiro. A estética do preto e branco e dos contrastes também aparece neste início de roteiro, como a passagem da tela de preta para branca e o holofote emitido pelo trem. Como apresentarei no próximo capítulo, esta estética de utilização de contrastes foi muito bem orquestrada por Paulo César Saraceni na direção do filme. Diferentemente do argumento para *Almas adversas*, aqui o autor já apresenta noções de estrutura de roteiro, apresentando não somente um devaneio de imagens. Tanto o som como a imagem crescem em espacialidade, visual ou sonora, já nas descrições deste início de roteiro; os sons são descritos como espaçados, e, se a imagem do trem se aproxima, o som também se aproxima, tornando-se mais nítido e aumentando de intensidade conforme a proximidade com a câmera. Isto demonstra uma noção de montagem cinematográfica, na relação simétrica entre imagem e som, tempo e espaço fílmicos. Lúcio Cardoso já arquiteta no argumento todas estas relações que são bastante marcadas no filme, dando até indicações de direção/enquadramentos. A relação constante do trem com seu som aparece no filme não apenas como a figura de uma locomotiva que irrompe em um cenário, mas é, acima de tudo, um *leitmotiv* e metáfora sonora do desejo da mulher de partir, de pegar os caminhos do trilho e afastar-se para um novo lugar.

Veremos então no próximo capítulo os filmes que partiram da obra escrita de Lúcio Cardoso e se tornaram adaptações cinematográficas muito peculiares. Podemos observar um dos elementos que mais aparece representado nestes filmes é o papel central da mulher. Os cineastas Paulo César Saraceni e Luiz Carlos Lacerda, responsáveis pelas direções das adaptações, inseriram nos filmes suas visões particulares e, inclusive, trouxeram para as cenas elementos transgressores, bastante de acordo com uma visão crítica sobre os momentos políticos/históricos em que os filmes foram realizados.

3. A OBRA DE LÚCIO CARDOSO PARA AS TELAS - ENSAIOS

Alguns cineastas levaram a cabo o desejo do autor Lúcio Cardoso de conduzir para a tela cinematográfica a imagem visceral de sua obra escrita. A obra de Lúcio Cardoso foi adaptada para o cinema em quatro filmes que partiram de sua literatura e quatro filmes que partiram diretamente de seus argumentos para cinema, mas, atualmente, dois destes oito filmes não podem ser encontrados e um ainda não foi lançado comercialmente. No primeiro caso, o cineasta Luiz Carlos Lacerda dirigiu *Mãos vazias* em 1971, inspirado na novela homônima de Lúcio Cardoso que se encontra na antologia *Três histórias de província* (1969). Também, Paulo César Saraceni, figura central na relação Lúcio Cardoso/cinema, dirigiu em 1971 o filme *A casa assassinada*, que parte da *Crônica da casa assassinada* (1959), filme que ele já tinha interesse em realizar desde sua primeira leitura da obra, quando ele afirma, em correspondência para Lúcio Cardoso, que este filme precisava ser seu, em absoluto. Ainda, realizou *O viajante* em 1999, filme inspirado na obra inacabada de Lúcio Cardoso, de mesmo nome, publicada postumamente em 1973 pelo amigo e escritor Octávio de Faria. No caso dos filmes que não puderam ser encontrados estão *O desconhecido* (1977), dirigido por Ruy Santos e inspirado em novela homônima também da coletânea *Três histórias de província* (1969), e *Almas adversas* (1949), dirigido por Léo Marten e com argumento original de Lúcio Cardoso. Segundo Luiz Carlos Lacerda, os negativos dos dois filmes estão na Cinemateca Brasileira, mas ainda não há cópias e os negativos já se encontram em estado muito precário, necessitando de uma restauração.

Dos argumentos originais para cinema escritos por Lúcio Cardoso surgiram outros quatro filmes, sendo eles *A mulher de longe* (2012) e *Introdução à música do sangue* (2015), dirigidos por Luiz Carlos Lacerda e homenagens à Lúcio Cardoso, *Porto das Caixas* (1961), de Paulo César Saraceni, e o não encontrado *Almas adversas* (1949), de Léo Marten. Analisarei aqui os cinco filmes disponíveis: *A mulher de longe* (2012), *Porto das Caixas* (1961), *Mãos vazias* (1971), *A casa assassinada* (1971) e *O viajante* (1999), não necessariamente no confronto com as obras escritas das quais partiram, mas nas possibilidades imagéticas e simbólicas que os filmes apresentam como produtos cinematográficos originais. O filme *Introdução à música do sangue* é de 2015 e está circulando por festivais, ainda não tendo chegado ao circuito comercial, e portanto ainda não tive oportunidade de vê-lo. Certamente

todos os filmes são belas homenagens ao escritor Lúcio Cardoso, que chegou a ver apenas *Porto das Caixas*.

Não existem muitos estudos nem mesmo críticas cinematográficas sobre estes filmes, o mais comentado certamente foi *Porto das Caixas*, devido à sua importância inaugural dentro do movimento do Cinema Novo. Portanto, proponho-me aqui a escrever minha leitura sobre os filmes em caráter mais ensaístico, trazendo a força da imagem e dos enquadramentos utilizados nos filmes para o centro da análise. É interessante pensar que o olhar da câmera pode evidenciar sentimentos, rupturas, subterfúgios dos personagens, e pode até representar, em muitos momentos, um “olhar invasor” de quem dirige sobre o personagem que é retratado. Os enquadramentos, sendo parte fundamental da linguagem cinematográfica, ajudam na definição da posição do sujeito perante o meio no qual está sendo retratado e transmitem anseios, sentimentos e sensações dos personagens.

3.1 O mito trágico em *A mulher de longe*

O documentário *A mulher de longe* do cineasta Luiz Carlos Lacerda estreou em 2012, ano das comemorações do centenário de Lúcio Cardoso. O mesmo cineasta já havia realizado em 1968 o curta-metragem *O enfeitado*, sobre a vertente de Lúcio Cardoso pintor, e também realizou *Mãos vazias* em 1971. O filme de 2012 mostra a busca e a pesquisa do próprio cineasta, o Bigode, pelo filme não concluído de Lúcio Cardoso, e é uma visão bem íntima de Luiz Carlos Lacerda sobre a obra do escritor/amigo Lúcio Cardoso; é um comentário poético sobre o filme inacabado do autor. A pesquisa do cineasta é conduzida por alguns motivadores principais que são retratados no filme, como a busca pelo roteiro, por correspondências e pelos diários de filmagens na FCRB e o restauro do copião, encontrado na Cinemateca Brasileira, com alguns trechos do filme original. O que restou do filme *A mulher de longe* (1949) ficou desaparecido durante 60 anos, portanto este resgate realizado pelo cineasta é um marco para os estudiosos da obra de Lúcio Cardoso e para o próprio cinema brasileiro. O filme original foi rodado em 1949 em uma aldeia de pescadores na praia de Itaipu - Niterói, com os atores Orlando Guy, Iracema Vitória, Maria Fernanda, e a fotografia é de Ruy Santos. A montagem do documentário é uma junção de alguns elementos desta investigação: os trechos originais do filme recuperados, a pesquisa do cineasta, cenas novas feitas de acordo com o cenário que o roteiro apresenta – a praia – e cenas de outros filmes que se comunicam com a atmosfera cardosiana.

O filme se inicia com as ondas do mar que quebram em uma praia, e o som do mar – apenas o mar, da água que vai e vem, em seu ritmo próprio e musical. O filme se debruça bastante sobre um elemento essencial na relação Lúcio Cardoso/cinema, com o qual também trabalhei nesta dissertação: o *Diário*. Com narração do ator Angelo Antonio, o cineasta reproduz trechos do *Diário* de Lúcio Cardoso e do roteiro *A mulher de longe*, em narrações que aparecem sobrepostas às imagens. O narrador do filme profere, já no início, sobre a locação de pujança da praia e do mar: “Vejo longe as velhas muralhas da fortaleza de Santa Cruz, que o mar lambe sem descanso. É a mesma fortaleza que antigamente tanto me impressionava, cheguei mesmo a fazer um poema inspirado naquelas pedras”:

A Barca – Lúcio Cardoso

Amo-te assim fremente sobre os mares incertos,
exposta ao rijo vento e às surpresas da noite.

Vejo do teu convés as estrelas que nascem,
 nuvens que baixam à superfície das ondas,
 gaivotas que passam, solitárias praias.
 Amo-te assim ao rude embalo da viagem,
 toda adornada de tristonhas luzes.
 E enquanto os risos rolam à flor das águas ociosas,
 segues em busca de um cego destino,
 deixando na tua esteira papéis que voam
 e essa música que parece vir da sombra
 ou da líquida espuma que ao luar cintila.

(CARDOSO 2011: 631)

As inserções na narração do filme de trechos do *Diário*, do roteiro, e até de poemas do próprio autor, como este, dão ao filme a presença de um narrador lírico que seria a figuração/a voz do próprio Lúcio Cardoso. Vemos no poema acima uma relação de assombro do eu-lírico perante a forte presença da natureza, do ambiente, mesma relação que encontramos no *Diário* de Lúcio Cardoso em sua procura para as locações do filme, portanto, a escolha do poema é bastante acertada por parte do diretor. Surgem, aliás, outras escolhas muito interessantes: além das inserções de trechos recuperados dos filmes *Almas adversas* e *A mulher de longe*, o documentário traz algumas cenas de *Porto das Caixas*, *Mãos vazias* e *O viajante*, e inserções de outros filmes, como *Elektra* (1962) do diretor grego Michael Cacoyannis e *Édipo rei* (1967) de Pier Paolo Pasolini.



Figura 11. *Frame* do filme *Elektra* (1962) de Cacoyannis. Aproximação com a tragédia em Lúcio Cardoso.

Esta escolha seria motivada por uma estética que faz reverência à fonte da tragédia grega, e, dialoga com a tradição da tragédia/do teatro para o cinema e para a formação de Lúcio Cardoso. Segundo Luiz Carlos Lacerda, isto pode ser visto nos trechos do filme recuperado, no roteiro de *A mulher de longe* e também

posteriormente nas pinturas. Marília Rothier Cardoso explana no artigo *O jogo dos sentidos na escrita de Lúcio* sobre a exploração do mito trágico na produção do autor:

Descartando as soluções fáceis, escolheu cenários inóspitos e chocantes e, ao imaginar uma trama adequada a eles, contaminou-se da violência mítica que serviu às tragédias arcaicas. Insufinou nos motivos melodramáticos, que o perseguiram, o “pessimismo” vigoroso, afirmativo dos gregos do passado. (R. CARDOSO 2013: 8)

Uma das cenas do documentário, por exemplo, é a narração/leitura da cena da procissão do enterro em *A mulher de longe*, que se mescla com a procissão do enterro em *Édipo rei*, de Pier Paolo Pasolini.



Figura 12. Frames dos filmes *Édipo rei* (1967) e *A mulher de longe* (1949). As procissões fúnebres nos dois filmes.

Ainda neste artigo, Marília Rothier Cardoso destaca a consistência do mito no roteiro *A mulher de longe*:

Agora, conhecendo as cenas filmadas de *A mulher de longe*, através do filme recém-lançado de Luiz Carlos Lacerda, *‘A mulher de longe’ de Lúcio Cardoso*, é possível perceber a consistência do mito, injetando força afirmativa ao argumento de estrita economia que se delineia no roteiro. Essa percepção da leitura do roteiro fica confirmada pelas belas imagens da câmera de Ruy Santos, recuperadas pelos técnicos da Cinemateca Brasileira e, nesse documentário-invenção de Lacerda, tão apropriadamente articuladas com imagens do *Elektra* de Michael Cacoyannis e do *Édipo Rei* de Pier Paolo Pasolini. (R. CARDOSO 2012: 6)

A representação do mito está circunscrita no espaço da interação estética e das escolhas de densidade dramática. De fato, na produção literária de Lúcio Cardoso os protagonistas são arrastados para destinos trágicos, e tal fim também está presente no roteiro *A mulher de longe*. As paixões incontroladas e a miserável realidade de alguns sentimentos humanos, características expostas em grande parte da produção do autor, mostram a dramaticidade e o sentido de indeterminação da vida dos personagens, que nada sabem a respeito de seus destinos, e, invariavelmente, não conseguem fugir do destino trágico que os espera. Paixão, obsessão, destino trágico: marcas da produção de Lúcio Cardoso que Luiz Carlos Lacerda consegue captar e transpor para o seu documentário.

É excepcional a chance que o cineasta nos dá de ver os belos trechos do filme original. É finalmente possível visualizar o cenário da praia lamacenta, a lugubridade das velhas beatas, os casebres pobres dos pescadores, o mar reticente. A fotografia do filme é realmente impressionante, a plasticidade das cenas mostra uma utilização extremamente inteligente do contraste do preto e branco pelo diretor de fotografia. Muitas vezes a câmera é bastante geométrica, utilizando espaços físicos como moldura para as ações dos personagens, por exemplo, quando registra de dentro do casebre para fora a mulher que pendura roupas no varal, como se fosse uma câmera subjetiva do pescador que a observa.



Figura 13. Frames do filme original *A mulher de longe* (1949). Utilização de câmera subjetiva quando o pescador observa a mulher de dentro do casebre.

Estas cenas demonstram grande inventividade e inteligência da direção e da fotografia no momento de feitura do filme. A detalhada decupagem técnica e a preocupação com os enquadramentos já presentes no roteiro podem agora ser apreendidas pelo olhar do espectador graças ao resgate das imagens originais feito

pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda. A plasticidade fotográfica das cenas que restaram é, de fato, impressionante e poder ver isso é um privilégio. Neste filme o diretor não se afasta do objeto documentado, pelo contrário, aproxima-se, colocando-se como um observador participante do resgate, da pesquisa, da homenagem que este filme presta ao filme inacabado. É um filme de um projeto pensado como processo, no sentido de que ao trabalhar com o arquivo, tanto de imagens como de documentos, o diretor faz uma recriação e não um mero aparato ilustrativo daquilo que se quer recuperar; as imagens ganham, nas mãos do cineasta, uma nova configuração no presente. O filme de Luiz Carlos Lacerda é, em última análise, um ensaio sobre o próprio cinema, sobre o fazer cinematográfico. As cenas sobre a recuperação da película na Cinemateca Brasileira são acompanhadas pelo som do negativo rodando nos projetores ou do trabalho na moviola: os sons da película e das máquinas cinematográficas são únicos, são sons de cinema. O diretor traz estas imagens sonoras, puras, como uma homenagem à feitura artesanal do cinema analógico, e é desta forma que documenta o processo de recuperação do filme original *A mulher de longe*.



Figura 14. *Frames do filme original A mulher de longe (1949) de Lúcio Cardoso.*

3.2 O exercício do partir em *Porto das Caixas*

O filme *Porto das Caixas* (1961) dirigido por Paulo Cesar Saraceni recria a atmosfera decadente de uma pequena cidade, em cenários que são capazes de adiantar temas como os artifícios de sedução da mulher e a pungência de morte. A sinopse encontrada no site da Cinemateca Brasileira é a seguinte:

Uma mulher, querendo matar o marido que a oprime, procura ajuda de seu amante, de um soldado e de um barbeiro, mas eles se negam ao crime. A cidade do interior onde mora revela a decadência: uma fábrica parada, um convento em ruínas, o barulho de trem, um vazio parque de diversões, uma feira sem entusiasmo, um comício sem força reivindicatória. Disposta a libertar-se do meio, a mulher mata sozinha o marido.

O aprisionamento soturno da mulher pelo marido, em uma sociedade conservadora e patriarcal, está representado tanto na figura da personagem de Irma Alvarez em *Porto das Caixas* como na personagem Ida da novela *Mãos Vazias* (1938), e também podemos aí enquadrar Marta de *Salgueiro* (1935) e Nina da *Crônica da casa assassinada* (1959). Porém, estas mulheres não se entregam à submissão, agem de acordo com suas vontades, possuem atitudes totalmente inovadoras e de ruptura perante o quadro social no qual estão inseridas. É possível observar que, nas obras acima mencionadas, as mulheres vivem uma intensa perturbação diante da insatisfação com seus maridos, com suas próprias vidas e com a paisagem da pequena cidade que as assola. No entanto, as mulheres traçam outros planos ou objetivos que possam lhes conceder a satisfação desejada. Surgem então elementos como a recusa ao casamento, a traição, a desesperança na obtenção de mudanças, uma total entrega ao caos através da forma mais extrema: a morte. As mulheres em Lúcio Cardoso são mulheres que matam e agem impulsivamente, provocadas por insatisfação e solidão, procurando um novo lugar no meio em que estão inseridas.

O caráter de vingança moral, como foco principal das narrativas, parte das mulheres, e é muito mais sob o olhar delas que são mostrados os ambientes nos quais as narrativas se desenrolam. O ambiente espiritual – ou a sua falta – mescla-se com o ambiente social em que vivem os personagens. As misérias econômicas ou as decadências morais – ou mesmo a miséria moral como uma pobreza – se agravam pelas atitudes dos homens, enquanto as mulheres possuem medo, culpa, mas ao mesmo tempo possuem ímpeto para a mudança e, acima de tudo, agem por vontade

própria e tentam controlar suas sinas. Normalmente não são seres passivos e vulneráveis que caem nas armadilhas do amor, as mulheres em Lúcio Cardoso não são ingênuas. Lúcio Cardoso as coloca no centro, em um embate com a sociedade patriarcal, e dá voz a elas, como narradoras e personagens, que buscam quebras de paradigmas e um grito de libertação. Vemos estes elementos fortemente refletidos na personagem de Irma Alvarez em *Porto das Caixas*.

Sobre o cenário escolhido para o filme, *Porto das Caixas* é uma cidadezinha do Rio de Janeiro, na realidade distrito da pequena Itaboraí. Lúcio Cardoso interessava-se pelo ambiente das pequenas cidades, do interior de Minas Gerais ou do Rio de Janeiro. Ele traz a figura do fracassado da pequena cidade, ou incorpora figuras colocadas à margem pela sociedade, tanto em sua literatura quanto em seu cinema, como é o caso da grande presença de mulheres como personagens principais em sua produção. O Cinema Novo também se interessou pelo cenário da pequena cidade, do sertão, do "Brasil real", que precisou sair do eixo Rio-São Paulo para explorar a realidade de um Brasil imenso e desigual. O filme traz uma fotografia escura e de sombras bem delineadas, além de inúmeros silêncios, para retratar este cenário de um interior triste, de um lugar parado no tempo. Raul Arthuso na crítica intitulada *O ritmo dos contrastes* na Revista Cinética, aponta para a inteligente construção estética do filme:

O filme traz em seu início uma dedicatória ao artista plástico Oswaldo Goeldi, que, para além das palavras na cartela, se encarna na visualidade da sequência de abertura: a noite densa envolvendo a modesta estação de trem, o homem suburbano percorrendo o espaço vasto e opressor, os poucos elementos organizados numa perspectiva que realça o vazio, o movimento lasso do corpulento homem entre a estação e sua casa. (ARTHUSO: s/d, s/p, publicação online)

No filme a superfície da tela cinematográfica é dominada pelo preto nas cenas noturnas, como nas gravuras de Oswaldo Goeldi, mostrando mais uma vez, como é típico em Lúcio Cardoso, um ambiente sombrio, desta vez através da escolha estética do diretor Paulo César Saraceni. Dentro do casebre do casal, a fotografia privilegia uma iluminação através do lampião, e assim o ambiente fica numa perene luz baixa ou escuridão.



Figura 15. Nas imagens, as xilogravuras de Oswaldo Goeldi *Homem de chapéu* (1960) e *Silêncio* (1957), e a sequência que abre o filme de um homem voltando para casa.

Ainda, segundo Arthuso, *Porto das Caixas* é nitidamente um filme de contrastes, como podemos perceber nos pares:

(...) a mulher e o homem; o dia e a noite; branco e preto; a sensualidade cosmopolita de Irma e o provincianismo de seus amantes; o corpo lânguido da mulher e a brutalidade dos homens; a ideia fixa e a inconsistência; o humano das personagens e o geométrico das locações; a pequenez do corpo e a imensidão dos espaços; o assunto denso e mórbido da trama e a música melancólica e suave de Tom Jobim. (ARTHUSO: s/d, s/p, publicação online)

Tais duplos de fato estão colocados no filme e refletem a precariedade afetiva do casal e uma relação perturbada de sedução por parte da mulher, um tanto passiva-agressiva, com relação a seu amante. A casa, os corpos, o machado, o trem, os trilhos, a luz, a escuridão, formam estruturas cênicas bastante geométricas; a casa da protagonista, por exemplo, é mostrada em planos com linhas salientes e recortes que mostram a pequena construção e a pouca mobília. O espaço mostrado através desta estética é um espaço que ressalta a distância do casal, o vazio da casa e o vazio dos próprios personagens.



Figura 16. Planos bastante geométricos em *Porto das Caixas* mostram a distância física do casal.

Por outro lado, os espaços abertos dão ênfase ao trem e aos trilhos em oposição ao espaço cerrado e sombrio da casa. É também nos espaços abertos que figuram as cenas da busca da mulher por um cúmplice para o seu crime. A épica cena do barbeiro afiando a navalha, por exemplo, dá-se no quintal da casa do casal, e a importância do som, que Lúcio Cardoso já havia apontado no argumento, faz-se evidente. O som do trem se aproximando enquanto o marido se queixa para a mulher, e por sua vez a mulher que olha para a navalha com um olhar de morte, é como uma premeditação da tragédia. A mulher se aproxima do barbeiro que afia a navalha e começa com ele um diálogo impetuoso:

- Você seria capaz de fazer alguma coisa por mim?
- A senhora quer que eu faça alguma coisa?
- Esta navalha [pegando a navalha]. Fio bom ela tem.
- É velha, eu não disse?
- Mas corta.
- Corta o que?
- Corta tudo [olhando para a navalha]. Corta o pescoço de um homem. [Barbeiro olha para ela incrédulo e tira a navalha de suas mãos, dizendo]:
- A senhora está doida? Viu, cortei meu dedo. [Mulher pega o dedo do barbeiro e chupa o sangue dizendo]:
- Não é nada.⁶¹

A ousadia da mulher em fazer tais tipos de abordagem mostra que o filme privilegia certo tipo de caos e de rupturas sociais ao invés de uma organicidade de um mundo ordinário dos personagens. O teor desta cena é o fator explosivo da mulher: é a representação da violência, da morte, dos fatos insólitos que ela persegue. Os espaços abertos, como a praça da pequena cidade, também são o local de reunião da população, de eventos coletivos e políticos, e existe no filme certa conotação política

⁶¹ Diálogo do filme *Porto das Caixas* entre a mulher e o barbeiro. Transcrição minha.

na voz de pessoas que protestam contra alguma mazela social. Por exemplo, durante um comício na praça da cidade um homem grita: “Se promessa fosse dinheiro, Porto das Caixas era rico!”, referindo-se às campanhas políticas falaciosas. Em outro momento, um homem bêbado grita no coreto da cidade contra os baixos salários e a falta de comida, clama pela reforma agrária, enquanto um público o observa e aplaude: “Do que adianta a gente ser campeão do mundo se a gente não tem feijão?”. Esta crítica social muito contundente do Cinema Novo já aparece em *Porto das Caixas*, e sendo um dos primeiros filmes do movimento, ilumina o que muitos diretores farão posteriormente.

As conversas entre a protagonista e o amante sobre a coragem ou não de matar alguém dão-se na beira dos trilhos; vê-se o trem chegando ao fundo, aproximando-se da mulher, e enquanto se aproxima seu som também cresce. Ela anda ao lado do trem, deixando o homem para trás, que grita: “Por você eu mato, eu mato todo mundo!”, ao mesmo tempo em que o trem apita. A temeridade da mulher parece estar sempre associada ao trem. O trem e os trilhos aparecem como figura bastante presente no filme, a mulher observa o trem passar da janela de sua casa, caminha sempre até a estação, anda ao lado dos trilhos, num movimento incessante de ir e vir. O flerte com o amante também se dá ao caminhar sobre os trilhos do trem, e a mulher sempre anda na frente enquanto o homem a segue. A figura do trem, tão cara à história do cinema⁶², aparece como símbolo forte também em outras histórias de Lúcio Cardoso. *Ida (Mãos vazias)* tem uma relação constante com esses trilhos, assim como a personagem de Irma Alvarez. Em *Porto das Caixas*, a mulher não consegue nenhum cúmplice que realize o assassinato que ela tanto deseja, e ela acaba fazendo ela mesma, matando o marido com um machado. A vingança vem de suas próprias mãos. No assassinato se desvela a ação bastante insólita de transgressão da mulher e coloca o crime ao lado do ato da fuga, da vontade de partir, de pegar o caminho dos trilhos do trem. A câmera, então, propõe uma nova relação com a cena transgressora: a câmera cresce em proximidade na relação com a protagonista, e os closes mostram certa angústia da personagem, em uma câmera que invade seu rosto e suas expressões.

⁶² Lembremos da figura marcante do trem nos primeiros cinemas, como *L'arrivée d'un train à la ciotat* (1895) dos irmãos Lumière, *The great train robbery* (1903) de Edwin Porter e *The girl and her trust* (1912) de D. W. Griffith, como alguns exemplos.



Figura 17. Câmera que invade o rosto e as sensações da protagonista.

No fim, após o assassinato do marido, ela e o amante caminham em direção aos trilhos do trem. Na bifurcação, ele não segue com ela; ela segue pela esquerda e ele pela direita, ela é a figura que contesta, ele não. A paisagem de neblina se funde ao caminhar libertador sobre os trilhos do trem, e a ideia do querer partir para outro lugar se mantém solene. Ela parte sozinha, não sabemos para onde, mas esta é a libertação que ela buscou e conquistou.



Figura 18. A caminhada final sobre os trilhos: um grito libertador para a mulher.

3.3 A imagem dos enjeitados em *A casa assassinada*

O romance *Crônica da casa assassinada* surpreende pelo uso de vários instrumentos narrativos, cada um deles a cargo de um narrador diferente. No filme *A casa assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni, o que no livro é narração de vários personagens sobre outros (discurso indireto), no filme se torna fala dos próprios personagens, por exemplo, muitas coisas que estão no diário de Betty sobre Demétrio, no filme viram falas do próprio Demétrio. Uma carta de Nina ao coronel no filme é uma voz de seu próprio pensamento, em uma cena de enquadramento em close que mostra uma Nina inquieta. As cartas de Ana para o padre Justino entram como narrações sobrepostas às imagens, na voz da própria Ana, também uma voz do pensamento desta. Em outra cena, quando Ana persegue Nina e não a perde de vista, a perseguição é narrada por Ana, sendo então Ana e Nina as personagens que emprestam a voz à narrativa do filme. Não existe um narrador do filme todo, mas vozes em cenas isoladas, na maioria das vezes como pensamentos em voz alta dos personagens. Também não há a figura do farmacêutico e do médico, são retirados do filme os personagens externos ao casarão, aumentando a ideia de que tudo o que acontece é mesmo fruto da chácara e se autodestrói, nenhum personagem externo interfere nas ações que ocorrem lá dentro. A sinopse do filme segundo o site da Cinemateca Brasileira é curta e direta: “A ruína econômica de uma família tradicional do sul de Minas Gerais dá forma a sua hipocrisia com a chegada de uma mulher que enfrenta todo o grupo para preservar a própria dignidade”.

Em termos de elementos técnicos, a direção de arte do filme acertadamente constrói o ambiente do casarão com pesados móveis, grandes retratos dos familiares pendurados, paredes descascadas, elementos que mostram o passado não muito distante da família, a herança de uma burguesia um dia rica e agora em decadência. O cineasta soube certamente construir e captar a atmosfera sufocante do romance de Lúcio Cardoso e fazer no filme um denso estudo do comportamento humano, da decadência e da loucura. O filme também se inicia com a protagonista Nina morta, é seu velório e André ronda seu corpo. Os closes no corpo morto, no olhar despedaçado de André e nas poucas pessoas ao redor evidenciam a decadência daquela morte e da casa. As violetas são um *leitmotiv* do filme, aparecendo como símbolo da paixão do jardineiro por Nina, como ponto central do pacto que esta firma com Timóteo – para ele levar violetas no dia de sua morte – e também como o pequeno delito de Timóteo, que rouba da janela de

Nina as flores deixadas pelo jardineiro.

Mais uma vez está presente a figura do trem, que é mostrado em plano geral, um vagão que vem de longe e se aproxima trazendo a novidade – Nina, a figura forasteira. Na chegada à chácara, o primeiro contato de Nina e Ana é muito simbólico, um encostar de mãos frio e rápido, indiferente. Já de início se apresenta o gatilho da história: o confronto entre Ana e Nina e uma família que não suporta o que Nina representa, uma nova vida, uma nova paisagem, enquanto Nina se recusa a viver segundo as leis dos habitantes da casa. No filme, a atuação de Norma Bengell como Nina é muito marcante, mas outros dois personagens, que também são centrais no livro, crescem em importância diante da câmera na adaptação: Ana e Timóteo, personagens sobre os quais centrarei mais minha análise. Timóteo é muito representado no filme, é praticamente o personagem principal. No romance ele figura muito nos depoimentos dos outros personagens, mas só tem voz própria no final do romance.

O filme é uma obra dos closes e dos detalhes; Timóteo é mostrado antes no detalhe das mãos cheias de joias do que seu corpo ou rosto, primeiramente escutamos sua voz para depois sua figura ser revelada por inteiro, um homem vestido com antigas roupas de mulher, com um leque na mão e o quarto cheio de velas e quinquilharias, um cenário bastante obscuro. As roupas são uma alegoria de uma riqueza do passado que se transformou em decadência, e da coragem de um personagem rejeitado que afronta sua família tradicional. Suas falas, proferidas de maneira bastante teatral, marcam em ação e potência o que ocorre no interior da casa, que se corrompe e se corrói, tendo como suas confidentes Betty e Nina. Ele escancara a realidade de uma família presa aos escombros: “É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos!”. Em uma das conversas, Timóteo pede para Nina, num pedido desesperado: “Nina, é preciso destruir esta casa, é preciso liquidá-los todos, é preciso que não fique pedra sobre pedra.”. Timóteo carrega este sentimento de vingança pois através da recusa, da ausência e do confinamento imposto a ele pela família, ele acaba se sentindo sepultado em seu próprio quarto; o que o devora é que odiou sua própria figura, achando-se indigno, mas na realidade foram os Meneses que ergueram um império sobre a ruína, e ele possui total noção disto. Em outra cena ele diz para Betty: “Eles me transformaram na mania de um condenado, mas um dia, um dia eu me libertarei do medo que me retém e mostrarei a eles, ao mundo, quem na verdade eu sou.”.

Isto de fato acontece no dia da morte de Nina, quando ele sai do quarto e vai ao velório, e finalmente enfrenta a família sendo ele mesmo, saindo do confinamento e

mostrando sua figura para a sociedade, algo que a família tanto temia. A entrada triunfal de Timóteo, tanto no livro quanto no filme, sendo carregado por empregados negros, não é uma imagem à toa: demonstra uma ferida aberta da sociedade escravocrata brasileira, que tinha justamente em Minas Gerais seu principal reduto de grandes fazendas e economia escravista. Timóteo, a figura do ser humilhado, agora também humilha; é carregado por ex-escravos, agora agregados da família, única cena em que estes sujeitos aparecem. A ruína da família não está apenas em seu presente, está também no cancro histórico do passado, na casa-grande, na exploração do homem sobre o homem, imagem trazida pelo romance e também pelo filme de forma bastante simbólica.



Figura 19. *Frame* do filme *A casa assassinada* e pintura de Jean-Baptiste Debret *Rétour d'un propriétaire* (1816-1831). A entrada de Timóteo no velório de Nina é também seu “retorno” à casa.

No filme, no momento da entrada de Timóteo, a câmera assume o ponto de vista de sua visão (câmera subjetiva), quando ele ainda está na rede sendo carregado. O olhar recai sobre aquelas pessoas que estão no velório e olham para ele com perplexidade, mostrando a incredulidade de uma sociedade que observa, talvez pela primeira vez, um ser excluído. Por fim, ele cobre o corpo de Nina com violetas, cumprindo o pacto que haviam feito, devolvendo as flores que roubou da janela de Nina, como que assumindo este pequeno delito em um último gesto. No romance, a narração de Valdo sobre o momento da entrada de Timóteo no velório mostra como sua presença era um verdadeiro insulto para a família:

Acho, e afirmo isto sem nenhuma hesitação, que tudo ainda estaria salvo se Timóteo não houvesse descido da rede. Sua entrada poderia ser extraordinária, mas poderia muito bem significar apenas a entrada de um homem doente. Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante

daquela gente, Timóteo era a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno. (CARDOSO 1999: 474)

Ana se revela como uma grande manipuladora da verdade, também no romance, mas no filme a maneira como a direção capta sua personalidade é muito perspicaz. Se no romance ela parece se fundir às próprias paredes da casa, como uma peça ou uma mobília, sempre escondida, no filme ela ronda os demais personagens e a câmera não se afasta dela para retratar tal aspecto. Pelo contrário, a câmera é invasiva sobre seu rosto e suas percepções, os closes desvelam o caráter por vezes insano de Ana. Em um de seus pensamentos, ela se recorda da criação que recebeu da família, e com isto tenta justificar seu caráter tão parecido com o dos Meneses:

Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses. (CARDOSO 1999: 103)

Ela está sempre portando roupas pretas, como num velório constante. No filme, após a chegada de Nina à chácara, Ana tenta colocar um pouco de cor em seu vestuário, cobrindo-se com um lenço colorido. Sua ação é imediatamente interrompida pelo olhar inquisidor do marido, Demétrio. É como se os indivíduos dentro da casa estivessem sempre rondando uns aos outros, e ninguém pode ter a liberdade de ser autônomo, são seres sempre castrados pelo julgamento alheio.



Figura 20. Frames do filme *A casa assassinada*. Ana tenta colocar um pouco de cor em sua vestimenta.

Ana, retratada como uma figura amarga e invejosa, tem seu rosto invadido pela câmera em muitos momentos de tensão do filme. Ela ri diabolicamente após questionar

o marido que este ama Nina e que a despreza. Após este diálogo, no qual Demétrio nega as acusações da esposa, o enquadramento passa de um plano americano para um close, com uma grande cruz ao fundo, fundindo a figura de Ana com o símbolo religioso. A mesma risada maligna aparece quando Ana flagra Nina e André no pavilhão, como se estivesse abertamente rindo das desgraças da casa. Após uma briga entre as cunhadas, na qual Ana aponta um revólver para Nina e esta fala que André pode ser filho do jardineiro Alberto, a câmera vai se aproximando de Ana, que mantém um olhar impassível e o revólver na mão, e apenas se ouve o som do vento forte, que balança o matagal no qual ela se encontra. Ela está sozinha, sempre sozinha em sua amargura. É Ana também quem percebe o mau cheiro de Nina em sua doença e revela isto ao marido. Esta cena é mostrada com um close sobre o rosto de Ana, cortado pela metade, para retratar sua mesquinhez, como se faltasse um pedaço de sua alma ao fazer tais afirmações. Fica evidente também, na proximidade da câmera com seu rosto, a satisfação que ela não tenta esconder perante a doença da cunhada. Logo na sequência, Ana dança mefistofélica na chuva com os lençóis sujos de sangue da doença de Nina. Ela se sente vitoriosa, e após a morte de Nina, Ana aparece pela primeira vez com uma roupa que não é preta, e sim rosa, usando uma cor viva justamente quando “deveria” estar portando o luto.

A última confissão de Ana ao padre não é no seu leito de morte, como no romance, mas na porta da igreja, onde ela intercepta o padre e despeja toda a verdade sobre ele. O padre a escuta, imóvel e impassível, enquanto no livro as palavras do padre são sempre tão fortes e impactantes, desvelando uma nova visão sobre as verdades e humanizando os pecados dos personagens. No filme o padre não tem voz, afasta-se lentamente sem pronunciar nenhuma palavra, indiferente, e Ana é livrada de uma morte dura e sem remissão dos seus pecados, como se fosse obrigada a continuar vivendo com sua própria amargura. Ela é retratada como um tanto louca e diabólica, e a opção de utilização da câmera em *super-closes*, sempre marcante sobre seu rosto, obriga uma aproximação do seu riso macabro e de sua face cerrada com o olhar do observador. É como se não pudéssemos ser observadores passivos, também nos é dada a missão de adentrar nos confins da casa assassinada.



Figura 21. *Frames* do filme *A casa assassinada*. O olhar muito próximo da câmera sobre a personagem Ana.

3.4 A transgressão redentora em *Mãos vazias*

O primeiro longa-metragem do cineasta Luiz Carlos Lacerda é *Mãos vazias* (1971), inspirado na novela homônima de Lúcio Cardoso. O próprio Luiz Carlos Lacerda afirma que o filme é um exercício de liberdade que ele aprendeu com Lúcio Cardoso, pois o filme não é uma adaptação fiel da novela, e nem poderia ser, devido ao momento político pelo qual o Brasil passava. Em 1971 o Brasil estava em plena ditadura militar, tendo no poder o mais opulento dos generais deste período, Emílio Garrastazu Médici. Neste momento a perseguição às esquerdas se intensificou, e os artistas tentavam ser cada vez mais combativos. O cineasta então utiliza o filme para fazer, em alguns momentos, uma crítica ao regime e à censura. A opressão da ditadura é retratada, por exemplo, quando não há giz nas escolas, que só funcionam sob vigilância policial. É retirado do povo o acesso à educação, e o diretor insere esta crítica no filme. Ida é a personagem principal, que se muda com o marido e o filho para uma pequena cidade do interior de Minas Gerais. A sinopse encontrada no site da Cinemateca Brasileira é a seguinte:

Ida é mineira de formação burguesa, católica, neta de barões; Felipe, seu marido, é moralista e cheio de princípios, alto funcionário em grande organização bancária. O casal desfruta de boa posição social em Curvelo, onde vive. Felipe tendo herdado uma fazenda em Vila Velha, cidade natal de ambos, resolve cultivar suas terras, colocar o engenho em funcionamento, educar o filho em boa escola no Rio de Janeiro. Chegando à Vila Velha, os dois travam conhecimento com Ana e Mário, descrentes do casamento. A morte do filho leva Ida e romper com o seu status: abandona o marido e mata gratuitamente um amante eventual.

A força e a criatividade do texto, na narração em primeira pessoa na voz de Ida, cria realmente uma nova trama se comparada à novela. Um plano geral da casa, ao cair da noite, acompanhado de uma música funesta, adianta os possíveis suspenses do local, e é sobre esta imagem que aparecem os letreiros iniciais do filme. Ida proclama logo no início do filme: “Vila Velha, uma cidade que o tempo teve o cuidado de isolar, e defender”. Ela começa como uma figura resignada à posição de mãe, esposa e ao que Deus lhe conceder, chega a dizer: “Eu tenho um filho e isso me preenche a vida!”. Em um momento de sua narração, logo no começo do filme, Ida cita os nomes de cineastas/amigos do período como se fossem cidadãos comuns do vilarejo, uma homenagem aos cineastas contraventores:

Felipe me contou vários casos terríveis. Vila velha era uma cidade estranha e cheia de mistérios. Numa certa época, as ruas amanheciam pichadas, com ofensas às figuras mais importantes: o Barreto, o Toninho, o Bigode, o Pereira. O pânico invadiu todas as casas. Num lugar onde quase ninguém falava da vida alheia, era difícil saber a procedência das informações.

A grande ironia do texto está, para além de trazer os nomes dos cineastas, quando ela fala que na cidade ninguém fala da vida de ninguém. Na realidade, logo de partida, a caracterização do ambiente é o de uma cidade interiorana e assombrada pelos acontecimentos do local, que são moldados por um microcosmo carregado de repressões, perseguições e conservadorismo, onde todos falam sobre a vida alheia em qualquer oportunidade. É o vigiar constante das pequenas cidades, em que todos sabem da vida de todos e não há muito espaço para a transformação. Surge na cidade um clima de intolerância com pichações contra a homossexualidade, por exemplo, que infestam os muros e aumentam as fofocas da população. Os rumores no armazém e na farmácia só se intensificam, “Aqui todo mundo sabe de tudo!”, é o que proclama o dono da farmácia. As intrigas e boatos da pequena cidade perseguem e destroem tudo. Ida narra: “As frases continuavam. Era o mistério tomando conta de tudo. Houve quem tivesse com a consciência pesando tanto que resolveu deixar a cidade para sempre.”.

Ida é mais uma personagem mulher, dentro da produção de Lúcio Cardoso, que protagoniza a narrativa, tomada de insatisfação em oposição ao descaso e ao conservadorismo do seu meio social. No início, aceita passivamente sua vida e toma para si a condução do processo de criar o filho e expor os fatos e casos gerados no contexto da pequena cidade. Ela também é figura forasteira, pois muda-se para a cidade de sua infância e lá é o elemento novo, onde tenta estabelecer novas relações de amizade e de vida cotidiana. O filme preserva a atmosfera de introspecção e estados de tensão da novela, mas adiciona o fator da transgressão. Existem na história algumas figuras femininas transgressoras, como a prima de Felipe, Irene, que é cartomante e tem “má reputação”, ela sempre vê sangue no futuro de todo mundo, o que ressalta a ideia de morte que a história vai carregar em seu desenrolar. Ana vai se tornar a melhor amiga de Ida, e é que sempre observa tudo à distância e contesta a instituição do casamento, e ainda, Maria, que afronta a moral provinciana com sua liberdade sexual. Estas mulheres são um acontecimento na vida de Ida, pois trazem a ela um sopro de mudança. Essas mulheres que quebram paradigmas na sociedade, dentro do filme encaram a câmera, olham diretamente e fixamente para a lente, como se desafiassem o observador. Todas as loucuras e morais se cruzam, e a cidade entra em grandes

contradições.

O conservadorismo do povo leva até ao suicídio. Quando a comunidade atenta contra a liberdade sexual de Maria, esta se mata, para não mais atrapalhar e interferir na criação das outras mulheres da cidade. Um fator perseguido pelas mulheres no decorrer de todo o filme é a liberdade. Numa das falas de Ana, esta diz: “A liberdade só existe mesmo quando a gente inventa o que é livre, e resolve, pronto.”. Não é a sociedade que deve cercear as liberdades, e sim os próprios indivíduos devem buscá-la. Ana, em conversa com seu marido Mário, começa a questionar sobre o casamento como instituição:

Vale a pena manter as aparências? Nós, o nosso casamento, tudo isso que parece uma atitude de respeito para com os outros? Na realidade é um desrespeito de nós mesmos. A maioria vive assim, defendendo princípios que não se aguentam mais, e mentindo. Todo casal é a negação daquilo que iniciou seu relacionamento, de um lado o amor e de outro o hábito. No medo de distinguir o prazer da convivência todo mundo é insatisfeito.⁶³

Ana discorre sobre a ideia de que a culpa de não ter coragem de pecar é maior do que o próprio pecado. Ela e seu marido casaram por conveniência, por medo de discordar, o que com o tempo levou o casamento ao tédio. Quando um casal procura os valores antes da felicidade, no fim todos acabam sós, infelizes e inseguros.

Quando o filho de Ida, Luisinho, fica doente, o filme é invadido por momentos soturnos. A fotografia dos ambientes se torna escura, sombria, e o casal está totalmente apático. O filme passa a apresentar longos vazios e pausas, além da música bastante sinistra que retorna, ao som do pesado piano. No contato com a doença e na proximidade da morte os personagens são esmagados pela ambientação, em uma excelente releitura da obra de Lúcio Cardoso. A atmosfera de introspecção aparta o casal e a desagregação total vem com a traição de Ida com o médico que estava acompanhando o caso de seu filho. Ida projeta na figura do médico o único ser vivo dentro daquela casa, em quem ela depositava as esperanças. Mas, quando ela passa a sentir um peso enorme sobre ela, já começa a desejar a morte, pois nada mais importava para ela. Após a morte do filho, ela fica entregue à própria sorte e sua personalidade muda de forma cabal. Ida fecha as janelas do velho casarão, uma a uma, para esquecer do passado na casa e abrir as portas de uma nova vida que vem pra ela. Ida e o médico consumam o ato sexual na mesma cama do filho morto, com o corpo ao lado.

⁶³ Transcrição de fala do filme, feita por mim.



Figura 22. *Frames* do filme *Mãos vazias*. A morte do filho e o início da transgressão.

Após a morte do filho e da traição, surge sua decisão de abandonar o marido – e toda a mediocridade da vida provinciana – que a conduz para um desfecho totalmente transgressor. No dia seguinte, quando ela diz para o marido que vai embora, este permanece imóvel, deitado, passivo. Desta vez, ela abre todas as janelas e encara o horizonte. Agora as janelas estão abertas, e sua liberdade feminina chegou, deixando a fazenda e a marido para trás.

Quando Ida se percebe prisioneira de sua vida prosaica passa a ser agente da ação transgressora e da transformação, descobrindo dentro de si uma fúria que tenta passar para um grupo de amigos que passa a segui-la, são outras pessoas vitimadas pela moral social da pequena cidade que se juntam a ela. Ida, então, mata o farmacêutico da cidade e propõe a Ana que mate seu marido. O assassinato é assistido pelo grupo de amigos, cúmplices de Ida. A imagem do assassinato se intercala com imagens do abate de uma vaca. O abate violento, o jorrar de sangue, parece representar uma morte simbólica dos valores patriarcais. A música é muito incômoda, um coro de vozes e distorções. Ana, que parece ser uma porta-voz de sabedorias libertárias no filme, diz sobre o corpo morto do marido: “Eu não sei como nós chegamos aqui, estamos no limite de todos os hábitos humanos, e a única liberdade é de sermos monstros para nós mesmos.”. Claramente a fala de Timóteo da *Crônica da casa assassinada* é retomada aqui na voz de Ana, todas as obras se intercalam. No fim, o que é essa tão almejada liberdade? Quando Ida passa a protagonizar a transgressão, suas ações são inspiradas por um desejo de liberdade. Mas para ela ser livre passa a ser compreendido como a eliminação do outro através da morte, principalmente de quem surge como um agente limitador em seu caminho. As tensões, então, cruzam-se entre a irracionalidade e a visceralidade, levando-a ao prazer de matar e de ter sangue nas mãos.



Figura 23. *Frame* do filme *Mãos vazias*. Ida e Ana matam o marido de Ana, Mário. Só a morte é possível no novo jogo de libertação.

A comunidade conservadora se desagrega pela intervenção do elemento externo – forasteiro – que é Ida. Consumado mais um ato de libertação sanguinolenta, após Ida matar Ana, o filme se encaminha para o final. Ela a mata pois diz que “A gente só vai se ver livre um do outro quando algum de nós morrer.”. Felipe não consegue fazer com que Ida retorne, assiste impotente à partida da esposa no barco de um marinheiro que ela conheceu há pouco tempo. Ida leva consigo sua ilusão de liberdade, carregando os seus crimes no enorme baú que guarda o corpo de Mário. Esta liberdade pode ser um pouco torta, mas não é fingida: Ida parte dali, encaminha-se para um outro lugar, o que aguça o caráter transgressor da mensagem do filme, pois seus crimes permanecem impunes, são metáforas do assassinato do moralismo, do patriarcado, da sociedade que castra e destrói, ainda mais no contexto da ditadura pelo qual o Brasil passava.

Quando o filme foi lançado, a Produtora Magnus Filmes de Jece Valadão – querendo se isentar da mensagem transgressora do filme – faz os cartazes de divulgação com uma ressalva ao público: “Este é um filme de arte. Deve ser assistido somente por pessoas amantes do gênero.”. Por fim, isto deu ainda mais forças para o filme ser uma resistência frente à sociedade julgadora e ditatorial.



Figura 24. Cartaz do filme *Mãos vazias* traz o seguinte aviso aos espectadores: "Este é um filme de arte. Deve ser assistido somente por pessoas amantes do gênero."

3.5 Um voo vermelho de renascimento em *O viajante*

O filme *O viajante* (1999) é o último de Paulo César Saraceni da “Trilogia da Paixão” sobre as obras de Lúcio Cardoso, que se inicia em 1961 com *Porto das Caixas* e passa em 1971 para *A casa assassinada*. O filme foi produzido já no momento do Cinema Brasileiro da Retomada, quando nos anos 90 a produção cinematográfica brasileira ganha novo fôlego após o longo período de recessão e poucas produções dos anos 80. A sinopse do filme segundo o site da Cinemateca Brasileira é:

Rafael, o viajante, surge como um cometa na pequena cidade do interior de Minas Gerais, para a festa da padroeira da cidade. É ele quem acende a paixão e o crime, para depois desaparecer como névoa, deixando uma auréola de poesia que é sempre fatal para quem fica. O destino com todos os seus mitos, arrasta quatro seres humanos até à última fronteira da paixão. Ali onde o amor torna-se quase desumano e divino. Donana de Lara, a viúva rica e orgulhosa de seus poderes e Sinhá, menina ainda, cuja beleza e inocência se assemelham a um Tiê-Sangue, passarinho vermelho cor de sangue, são as vítimas do viajante. Mestre Juca do Vale, criminoso, cuja paixão o torna humano, muito humano, numa história de amor, morte, perdão e ressurreição.

Neste filme, o trem é também um símbolo importante: o filme se inicia com uma cena no trem, e o trem se repete em algumas cenas, para reiterar, mais uma vez, a presença do personagem forasteiro, o caixeiro-viajante que traz de longe algumas ruínas para a pequena cidade. O caixeiro-viajante, Rafael Kelene, é a figura do ser livre, sem raízes, que pode viver o desconhecido, sempre passando de cidade em cidade. É também nos trilhos do trem que se realiza o assassinato de Sinhá e sua simbólica ressurreição.

Na primeira sequência do filme já se dá o encontro de Donana de Lara com Rafael Kelene, este retratado como um sedutor. Ela é uma mulher viúva que vive solitária em uma chácara, presa à vida de mãe de um filho deficiente físico. O filme é um exercício visual e estético, na medida em que exhibe uma quebra inteligente da ordem cronológica dos fatos na montagem da película: temos antes a reação do que a ação, pois a montagem do filme, fora da ordem cronológica, sempre adianta um suspense que virá posteriormente. Milton Nascimento representa um personagem que tira a sorte na estrada com sua caixinha de música. Ele dirige a palavra para Donana quando a vê com Zeca na estrada: “São provações que Deus nos manda, é ele quem sabe as razões de tudo.”. Quando Donana e Zeca chegam perto de um penhasco, urubus sobrevoam o local violentamente, como se fosse o anúncio de uma tragédia. Donana

solta a cadeira de rodas de seu filho para o penhasco. O filho olha para a mãe, oferecendo a rosa vermelha que está em suas mãos, antes de cair para a morte. A imagem do chapéu de Zeca que cai lentamente do penhasco afirma sua morte de forma lírica, e faz uma releitura da cena da morte do filme *Une femme douce* (1969) de Robert Bresson. A câmera se desloca para o objeto em queda livre – o chapéu ou o echarpe – para anunciar a morte, e não para o corpo.



Figura 25. Frames dos filmes *O viajante* e *Une femme douce*. Mortes anunciadas na sutileza da queda dos objetos.

Donana é tomada por um misto de euforia e sentimento de liberdade, aflição e culpa. O motivador do assassinato do filho só saberemos depois, quando Donana repete sonhadora para si mesma: “Rafael, vamos embora juntos viver uma vida nova”. Depois, saberemos que além da história entre Donana e Rafael, existe outra história de sedução paralela, entre a jovem Sinhá e Rafael. Após realizar o assassinato do filho, Donana repete constantemente para si mesma que Deus existe mas não a vê, que não se importa com o que ela faz, como se pudesse justificar para ela mesma que ela podia se livrar do filho, podia fazer o que quisesse. Assim como em *Porto das Caixas*, quando a mulher chupa o sangue do dedo do barbeiro, neste filme Donana também sente o gosto do sangue ao lamber a própria pele ferida, após cair e machucar sua perna – são algumas imagens bizarras trazidas pelo filme, como elementos de estranheza e provocação para o público. Ao chegar em casa, Donana bebe e chora abraçada com a cortina vermelha após o assassinato do filho – cortina atrás da qual antes ela escondia o filho para se encontrar com Rafael Kelene.

Em um outro núcleo de personagens, somos apresentados a Juca que vende caixões e objetos fúnebres para a cidade. Ele mora com sua esposa que quer trazer a sobrinha para morar com eles, a jovem Sinhá. Juca adianta que a menina só vai trazer

desgraça para a casa – o que vem de longe só traz desgraça, mesmo motivo encontrado no roteiro de *A mulher de longe*. Mas Sinhá chega na casa dos tios, e é representada como muito inocente, sempre vestida de branco, para realçar sua pureza e virgindade. O tio a observa de longe, apaixona-se por ela e passa a encará-la com olhos lascivos; o tio, fabricante de caixões, já carrega como que amalgamada à sua figura a imagem da morte, imagem que se confirmará na realização de um assassinato. Rafael Kelene também seduz Sinhá, e tal relação leva ao fim trágico da garota: o estupro na igreja, por Rafael Kelene, seguido de seu assassinato pelo tio, mestre Juca.

Em uma das cenas de maior clímax do filme, Donana, ao seguir Rafael e Sinhá, descobre o estupro realizado por ele quando entra na sacristia da igreja. Ela então se desespera, questiona sobre a existência de Deus – que jogo cego é esse que se chama existência humana. Ela percebe nas tragédias as esperanças perdidas, e grita com a imagem do Cristo crucificado, dizendo que o odeia, pois ele foi a única testemunha de seu crime e mesmo assim deixou que acontecesse, e também foi testemunha do estupro de Sinhá. Ela reproduz a ideia de que é culpa de Deus os erros mundanos dos homens, e questiona sobre a ausência de Deus em sua vida, mas implora por perdão e redenção de seus pecados:

Perdoa-me senhor por tudo o que eu fiz, não sei o que quero, minha vontade é viver, mas sei que não sou ninguém e tenho culpa dos meus pecados. Perdoa senhor, perdoa, sou feita assim, não tenho jeito e nem quero ser melhor do que sou. Perdoa.

Com um close na figura de Jesus crucificado, Donana anuncia: “Mas ele volta!”. Quem volta? Kelene? Deus? Zeca? O diálogo da mulher com a imagem de um Cristo morto e crucificado desvela o desespero de Donana na admissão de sua culpa enquanto humana e a contumácia busca por um perdão divino. A iluminação da sacristia neste momento é de um vermelho intenso, carrega a violência e o estupro ocorridos ali momentos antes. A cor vermelha figura no filme como um grande *leitmotiv*, representante de significados tanto dos inocentes – a rosa vermelha de Zeca e o passarinho vermelho de Sinhá – como dos culpados – morte, sangue, estupro. O filme carrega inúmeros símbolos marcados pela presença desta cor: a morte, o estupro, o comunismo, a flor, o sangue, a ressurreição. A evocação da cor vermelha cria no filme relevos de força imagética, o vermelho é o elemento que sempre salta à tela, provocando sentimentos diversos de perturbação, beleza ou grotesco. Recupero aqui uma passagem da novela *O desconhecido*, quando o forasteiro mata um homem na chácara com um

machado, e tal cena parece ser homenageada na profusão de vermelhos do filme, e também na insólita cena da morte a machadadas, tipo de violência que também aparece nos filmes *Porto das Caixas* e *O viajante*:

Então as trevas se converteram em vermelho, um vermelho ardente, oleoso, que o sufocava.

Tomou a enxada, levantou-a no ar, vibrou no amigo dois golpes furiosos.

(...)

E sem mais saber realmente o que fazia, dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, continuou a desferir golpes, até que exausto ouviu o corpo tombar pesadamente. (CARDOSO 1969: 235)

O vermelho está sempre marcando presença, nos cantos, nos objetos, nas vestimentas. O filme também traz vários elementos de bizarria, como Sinhá que parece aceitar e sentir prazer na sua morte, quando sua imagem se funde a do pássaro vermelho Tiê-Sangue nos trilhos do trem. Sempre vestida de branco, imaculada, no momento da morte seu vestido se torna vermelho, na figuração do sangue e do perecimento. Após sua morte, balões vermelhos sobem ao céu, representando uma morte metafórica da virgindade mas também sua ressurreição. Quando se descobre o crime e ocorre o julgamento de tio Juca, este exprime que nada sabe sobre o amor, pois é muito pobre e muito bruto.

Creio que o filme *O viajante* encerra e traz vários elementos discutidos neste trabalho: um mundo sem Deus, ou erros mundanos colocados nas mãos de Deus, cenários sombrios, personagens atormentados, beleza e culpa. O filme acaba com os festejos religiosos anunciados no começo da história, quando há uma espécie de ressurreição: Sinhá está no meio da multidão, vestida de branco, seu retorno é pleno e áureo em toda sua inocência.



Figura 26. *Frames* do filme *O viajante* e a presença incessante do vermelho.

Conclusão

No livro *Sobre a fotografia* (1977) Susan Sontag discorre sobre como as fotografias podem fornecer um testemunho da realidade; são na verdade miniaturas que guardam o pressuposto, ou dão a prova, de que algo existe ou existiu em determinado lugar e em determinado tempo. Também afirma que a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte, e sim como um rito social. Observar uma fotografia dá às pessoas a posse imaginária de um passado, e também as ajuda a tomar posse de um espaço, qualquer que seja. A realidade é, assim, redefinida pela fotografia, pela imagem, e é o quadro social que a inventa e consome. Para Susan Sontag, aqueles que fotografam ou apenas observam fotografias têm uma relação com o mundo de *voyeurs*. E não nos encontramos nós, hoje, num grandíssimo e até fatigante domínio da imagem? Esta complexa relação do homem com a imagem certamente não vem de hoje e cresce a olhos vistos com o aumento das tecnologias e do acesso aos seus meios de produção e reprodução. Resgato aqui a reflexão acerca da ambivalência da experiência cinematográfica que foi vivida pelos primeiros espectadores, que não podiam acreditar no que viam e ficavam extremamente impressionados com a magnitude das imagens: do trem chegando à estação, por exemplo, que ao se aproximar da tela parecia que dela ia sair e atingir o público. Os espectadores eram observadores incrédulos. A arte cinematográfica se baseia desde seu princípio na relação do espectador com a imagem em movimento, a imagem da “verdade” que se perseguia no início do cinema.

Marília Rothier Cardoso escreveu alguns artigos sobre a fascinação que alguns artistas brasileiros tinham pela imagem, principalmente a partir dos anos 30, como Oswald de Andrade, Mário Peixoto e o jovem Lúcio Cardoso. A imagem crescia em popularidade e procedimento com o desenvolvimento do cinema e de novas técnicas de filmagem e de fotografia, e, sobretudo, com a difusão das vanguardas europeias na pintura e no cinema. Os artistas eram consumidores destas artes, da novidade e do fascínio que a imagem, e acima de tudo, um emergente cinema gerava. Vimos aqui que Lúcio Cardoso enquanto artista não foi apenas um observador do mundo, foi extraordinariamente agente. Dedicou-se de forma intensa e peculiar ao registro de diários, e nos deixou uma vasta produção, a qual chamo nesta dissertação de inquieta: inquieta porque o autor era dono de uma árdua curiosidade, chegando a incursionar por muitas áreas artísticas. Sua escrita – e também sua tentativa no cinema – refletiam uma inquietude e o desejo de sondar os mistérios da vida e da morte, das profundezas da

alma humana e das dubiedades que esta pode gerar.

Podemos nos questionar se há em Lúcio Cardoso relação entre estética e política, principalmente após as polêmicas de cisão deste com a literatura regionalista, que era crítica e olhava sobremaneira para o social. Ao trilhar um caminho mais introspectivo e psicológico, com um olhar totalmente voltado sobre o sujeito, Lúcio Cardoso transforma e revoluciona as “limitações” de como evidenciar preocupações políticas e sociais na literatura. Na verdade, não há limitações, e sim um novo horizonte: é possível fazer crítica social expondo e refletindo os problemas dos indivíduos diante de suas existências e do meio social no qual se inserem. Lúcio Cardoso fez isto. O que ocorre é que Lúcio Cardoso criticou através de um mergulho nas subjetividades dos sujeitos, numa aproximação de sua alma inquieta de artista com as profundezas dos personagens, também inquietos, que ele escolheu retratar.

Os diários, de caráter extremamente híbrido, apresentam as influências de suas leituras e suas reflexões bíblicas, artísticas e filosóficas, muito mais do que um exercício de autoanálise ou de uma leitura especulativa de sua intimidade diária. Os diários de Lúcio Cardoso são um exercício de livre autoria, um novo gênero literário, algo que ele acreditava precisar ser tentado. No *Diário*, ele escreveu de tal maneira sobre sua relação com o cinema e sobre o que ele acreditava ser possível nesta nova área que esta obra se fez muito importante durante o processo de pesquisas para a realização deste trabalho. Claro está que não podemos tomar a produção de um autor como uma mera transposição de sua vida pessoal, mas de fato em Lúcio Cardoso vida e obra tomam contornos imprecisos e imprevisos, que se entrelaçam de maneira peculiar, principalmente ao notarmos a pungência de criação artística que o autor possuía. Em sua enorme carga de energia criadora – intensidade total, visceral e palpitante na relação com o viver e o criar – Lúcio Cardoso acreditou no romance, mas em uma literatura que refletisse a magnitude da criação e a matéria profunda das paixões. Ele deixa registrado em seu *Diário*:

(...) quero acrescentar que acredito apenas naquilo que é feito com sangue, e não com o cérebro unicamente (...) no que foi criado com as vísceras, os ossos, o corpo inteiro, o desespero e a alma doente do seu autor. (CARDOSO 2012: 553)

O autor trabalhou no campo das rupturas, sua escrita era corporal e refletia estados de corpo e alma, segundo a tese de Beatriz Damasceno, que aponta para a relação entre corpo e escrita em Lúcio Cardoso. Sua produção total navega sobre o

trágico, o messiânico, o marginal. Lembremos de toda a potência lírica da *Crônica da casa assassinada*, em que o personagem André sintetiza, em uma das passagens de seu diário, uma visão muito interessante sobre a vida, a morte e a devassidão do gênero humano:

E nunca soubera com tanta certeza como naquele instante que, enquanto existisse, proclamaria de pé que o gênero humano é desgraçado, e que a única coisa que se concede a ele, em qualquer terreno que seja, é a porta fechada. O resto, aí de nós, é quimera, é delírio, é fraqueza. Tudo o que eu representava, como uma ilha cercada pelas encapeladas ondas daquele mar de morte, admitia que a raça era desgraçada, condenada para todo o sempre a uma clamorosa e opressiva solidão. A ponte não existe, jamais existiu: quem nos responde é um Juiz de fala oposta à nossa. E sendo assim, desgraçada também a potência que nos inventou, pois inventou também ao mesmo tempo a ânsia inútil, o furor do escravo, e a perpétua vigília por trás desse cárcere de que só escapamos pelo esforço da demência, do mistério ou da confusão. (CARDOSO 1999: 404)

A leitura de Lúcio Cardoso sobre o mundo, que se revela através desta escrita apaixonada, introspectiva e subterrânea, traz à tona questionamentos sobre a presença ou não de Deus, este Juiz das vidas humanas, refletindo, particularmente, o contexto de sua criação católica e mineira. Como eu aponte na Introdução deste trabalho, é difícil ao se estudar Lúcio Cardoso dissociar de toda vida e obra. Mas ele parte de sua experiência e criação pessoal e traz o elemento transgressor, cola à ideia de Deus a presença do fator sombrio, em temas polêmicos como o incesto e o caráter da dissimulação moral e social.

Ao tentar explorar as complexidades da produção cinematográfica, mesmo sem ter conseguido concluir um filme, Lúcio Cardoso ganhou impulso na continuidade de sua trajetória como escritor, garantindo maior potência de linguagem e estética para obras posteriores a sua tentativa de incursão pelo cinema com o filme *A mulher de longe*. Chega em 1959, dez anos após a tentativa de realização do filme em questão, a um romance pleno como a *Crônica da casa assassinada*. Lúcio Cardoso herdou do cinema técnicas que aprimorou em sua literatura, como fortes elementos de visualidade e plasticidade em suas descrições, ideias de ritmo, som, plano, enquadramento e fusão na caracterização de ambientes e personagens. No andamento das pesquisas para este trabalho, confesso que foi um pouco difícil em alguns momentos trabalhar com certas “incompletudes”, pois dos roteiros originais que eu pretendia investigar e analisar nenhum se encontra por completo no Acervo da FCRB. Só temos recuperados hoje trechos, partes, começos – obra do tempo e das dificuldades do ofício de arquivar. Isto fez com que eu voltasse a incorrer mais sobre a análise de sua obra literária, buscando

os mesmos temas que se encontram, ao menos, apontados em seus roteiros. É também curioso ressaltar que na análise dos filmes que fazem releitura de alguma obra literária de Lúcio Cardoso os filmes fazem pequenas referências uns aos outros e também referenciam mais obras do autor, não somente aquela “adaptada”. Os cineastas, então, no caso Paulo César Saraceni e Luiz Carlos Lacerda, mostram-se antes de tudo profundos conhecedores e admiradores da obra de Lúcio Cardoso.

Devido ao seu “fracasso” como cineasta, Lúcio Cardoso crê que não possuía o espírito condutor necessário ao diretor de cinema:

O cinema é mais artificial, extraordinariamente mais complexo na sua realização (onde basta um ator para viver uma cena no cinema é necessário todo um conjunto de técnicos e circunstâncias para uma perfeita *réussite*), muito mais mecânico e além do mais, que energia requer na conjugação de sua vasta aparelhagem técnica! No filme, o diretor é um deus todo soberano.

(...)

Não importa a maneira de se expressar, o veículo – o que é preciso é exprimir bem suas próprias ideias. Rossellini, Clouzot, italianos, franceses, toda a vanguarda de hoje, são, como disse aquele último, “diretores que usam a imagem como o escritor usa a pena”. Por isto é que, tentativas falhas ou não – e até agora, quase sempre falhas, tanto os deuses traem os nossos melhores sonhos... – reivindico o caráter intencional de minhas pequenas experiências no teatro e no cinema, procurando atribuir a esses esforços o sentido de uma pesquisa nova, dentro de terrenos que cada dia devem ser menos estranhos a quem escreve. Outros virão que acertarão a nota justa – não me foi possível, por carência de elementos ou ausência de dons – mas a época se aproxima em que, saindo de seu gabinete, o poeta fará explodir aos olhos do público um mundo de cantos e de imagens formados com meios mais cruéis e mais perfeitos do que a palavra escrita. (CARDOSO 1970: 58-9)

Apesar de ter acreditado totalmente na potência da linguagem do cinema para transmitir sentidos e figurar sua arte, o autor não atingiu o sucesso que almejava nesta área. Seguiu como escritor, redescoberto, reconhecido e estudado muito mais recentemente pelos estudos acadêmicos do que à época de sua produção pelos críticos literários. Não por isto deixou um legado menos importante para o cânone da literatura brasileira e até para a história do cinema brasileiro. E produziu muito, criou até os últimos momentos de sua vida. Resgatando as palavras de Lúcio Cardoso: “Só é possível a existência de uma obra de arte através da obsessão.”.

Referências

- AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1974.
- ARTHUSO, Raul. *O ritmo dos contrastes*. Revista Cinética – Cinema e crítica. Publicação online: <<http://revistacinetica.com.br/home/porto-das-caixas-de-paulo-cesar-saraceni-brasil-1962/>>
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Terra, 1979.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CAPOVILLA, Maurice. *Um cinema entre a burguesia e o proletariado*. São Paulo: Brasiliense, 1962.
- CARDOSO, Elizabeth da P. *O cinema de Lúcio Cardoso e uma leitura cinematográfica de sua novela “Mãos vazias”*. Revista do programa de Pós-graduação em Letras – UFSM, n° 34, 2007. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r34/revista34_3.pdf>
- CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.
- _____. *Diários*. Org. Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. *Dias perdidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Inácio*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- _____. *Lúcio Cardoso: Poesia completa*. Org. Écio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. *Maleita*. São Paulo: Ediouro, s/d.

_____. *O viajante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Três histórias da cidade*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

_____. *Três histórias de província*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

CARDOSO, Marília Rothier. *A escrita de Lúcio desenhando perfis e cenários*. Revista 7 Faces: Caderno-Revista de Poesia, ano 4, n° 7. Natal: jan/jul 2013.

_____. *Narrativas modernas fascinadas pela imagem*. Revista SOLETRAS, n° 24. São Gonçalo: UERJ, jul/dez 2012.

_____. *O jogo dos sentidos na escrita de Lúcio*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2012, artigo não publicado.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

DAMASCENO, Beatriz dos Santos. *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e a escrita*. Tese de doutorado defendida pelo programa de Pós-graduação em Letras (PUC-Rio), Rio de Janeiro: 2010.

GUNNING, Tom. Cinema e História: “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo*. Texto publicado originalmente em: Art & Text 34, Spring 1989, p. 31-45.

LACERDA, Luiz Carlos. *Os saís da lembrança*. São Paulo: Giostri Editora, 2013.

LAMEGO, Valéria Fernandes. *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)*. Tese de doutorado defendida pelo programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Rio de Janeiro: 2013.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas de literatura brasileira. Ensaaios e estudos 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

NAGIB, Lúcia. *Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual*. Intercom – Sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande: set/2001.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *A invenção do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Casa da Palavra, 2014.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Edusp, 2006.

ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Eztetyka da fome 65*. 1965. Disponível em: <<http://memoriasdosubdesenvolvimento.blogspot.com.br/2007/06/esttica-da-fome-manifesto-de-glauber.html>>.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Ed UFAL, 2004.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

SEFFRIN, André. *Uma gigantesca espiral colorida*. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pág. 7-12.

SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*. Disponível em: <http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm>.

SIRINO, Salete P. M. e PINHEIRO, Fabio L. F. (Orgs.). *Cinema brasileiro na escola: pra começo de conversa*. Curitiba: UNESPAR, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOUZA, Miliandre G. *Cinema Novo: a cultura popular revisitada*. História: Questões & Debates, n° 38, p. 133-159. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

VILELA, Andréa de P. X. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. Tese de doutorado defendida pelo programa de Pós-graduação em Letras (UFMG), Belo Horizonte: 2007.

Pesquisa no acervo do AMLB na FCRB:

A casa assassinada, s/d, Paulo César Saraceni.

Almas adversas, 1948, Lúcio Cardoso.

A mulher de longe, 1949, Lúcio Cardoso.

Introdução à música do sangue, s/d, Lúcio Cardoso.

O baile da morte vermelha, s/d, Lúcio Cardoso.

O viajante, s/d, Paulo César Saraceni.

Porto das Caixas, s/d, Lúcio Cardoso.

Filmes consultados e citados:

A CASA assassinada. Direção: Paulo César Saraceni, 1971.

A MULHER de longe. Direção: Lúcio Cardoso, 1949. (*filme inacabado*)

A MULHER de longe. Direção: Luiz Carlos Lacerda, 2012.

ALMAS adversas. Direção: Leo Marten, 1948. (*filme não encontrado*)

ARRAIAL do Cabo. Direção: Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha, 1962.

CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni, 1968.

CINCO vezes favela. Direção: Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman, 1962.

DEUS e o diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha, 1964.

INTRODUÇÃO à música do sangue. Direção: Luiz Carlos Lacerda, 2015.

L'ARRIVÉE d'un train à la ciotat. Direção: Irmãos Lumière, 1895.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto, 1931.

LÚCIO Cardoso. Direção: Eliane Terra e Karla Holanda, 1993.

MÃOS vazias. Direção: Luiz Carlos Lacerda, 1971.

O CANTO do mar. Direção: Alberto Cavalcanti, 1952.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni, 1965.

O DESCONHECIDO. Direção: Ruy Santos, 1978. (*filme não encontrado*)

O ENFEITIÇADO. Direção: Luiz Carlos Lacerda, 1968.

O MENINO da calça branca. Direção: Sérgio Ricardo, 1962.

O VIAJANTE. Direção: Paulo César Saraceni, 1999.

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra, 1962.

PORTO das Caixas. Direção: Paulo César Saraceni, 1961.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha, 1967.

THE GIRL and her trust. Direção: D. W. Griffith, 1910.

THE GREAT train robbery. Direção: Edwin Porter, 1903.

UNE FEMME douce. Direção: Robert Bresson, 1969.

Links dos filmes no Youtube:

A casa assassinada: <https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

A mulher de longe: <https://www.youtube.com/watch?v=V2eoUOwLYPs>

Lúcio Cardoso: <https://www.youtube.com/watch?v=e99LAPNzJvQ>

Mãos vazias: <https://www.youtube.com/watch?v=24cJHmvPVIA>

O enfeitado: <https://www.youtube.com/watch?v=Adqk2fT5C4k>

O viajante: <https://www.youtube.com/watch?v=Ifj2XvirD3A>